SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937
Rocznik V

Listopad

Zeszyt XI
(XXIV)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18 16. P. K. O. 18 670

Aleksander Wielhorski

JUBILEUSZ JÓZEFA HOFMANNA

Cały świat muzyczny, a muzyka polska w szczególności, obchodzi w tym sezonie 50-lecie pracy artystycznej naszego wielkiego rodaka — Józefa Hofmanna. Jest to rzadki wypadek, jeśli się weźmie pod uwagę, że nasz Jubilat jest 59-letnim człowiekiem, w pełni sił artystycznych, którego każdy występ publiczny jest prawdziwą ucztą duchową dla słuchaczy. Pisma amerykańskie (gdzie obecnie przebywa Jubilat) podają obszerne artykuły o naszym rodaku, zamieszczając równocześnie liczne podobizny. Ze swej strony podajemy krótką biografię Józefa Hofmanna i niektóre ciekawsze wyjątki przeprowadzonego z nim wywiadu.

Jubilat urodził się 20 stycznia 1878 roku w Krakowie, gdzie jego ojciec, Kazimierz był dyrektorem Opery, dobrym pianistą i kompozytorem.

Początkowo mały Józio uczył się gry fortepianowej u swego ojca, a jako 7-letni chłopaczek wystąpił w Warszawie, wykonując koncert d-moll Mozarta z orkiestrą, kierowaną przez ojca. W roku 1887 „cudowne dziecko" odbywa pierwszą podróż koncertową po Europie i Ameryce, wywołując wszędzie szczere zachwyty swą dojrzałością artystyczną. Poważne studia muzyczne w Berlinie u prof. Urbana (nauka kompozycji) i lekcje gry fortepianowej u Moszkowskiego przerywają na czas dłuższy światowe występy Hofmanna. W ciągu dwuch lat (od 16—18 roku życia) doskonalił się u znakomitego pianisty Antoniego Rubinsteina w Dreznie, a mając lat 19 rozpoczyna ponownie swoje koncerty na obu pół-

kulach, niosąc sławę polskiego imienia. Do wojny światowej zamieszkiwał Józef Hofmann w swej cudnej posiadłości w Szwajcarii „Beau Ma Roche“ koło Vevey, a jako bliski sąsiad Ignacego Paderewskiego — utrzymywał z nim przyjazne stosunki. Po wojnie Hofmann osiedla się w Ameryce, w Filadelfii, gdzie obejmuje stanowisko dyrektora największego i najbogatszego Instytutu Muzycznego im. Curtisa.

Po dwudziestoletniej przerwie, przybył Hofmann do Polski w r. 1934, gdzie był entuzjastycznie przyjmowany na każdym swym koncercie. W roku 1935 powtórnie zawitał do nas, dając w Polsce jedenaście koncertów z niebywałym powodzeniem. Cała prasa zagraniczna jednogłośnie nazywa Hofmanna genialnym Polakiem, krytyka polska to samo musiała potwierdzić. Podziwu godna jest ta szeroka rozpiętość talentu wykonawczego! Wszystko, co wychodzi spod mistrzowskich palców Hofmanna (począwszy od Bacha, a kończąc na kompozycjach współczesnych) nosi piętno niespotykanej doskonałości, a szczególnie muzyka Chopina ma w Hofmannie genialnego odtwórcę.

Niezapomniane są koncerty przedwojenne w obu stolicach Rosji, gdzie młodzież akademicka nieraz na mrozie nocowała przed kasą, aby dostać tańszy bilet na koncert. W ciągu paru miesięcy Hofmann potrafił dać w Petersburgu i Moskwie po 20 recitali, każdy o innym programie, a zawsze sale zapełnione były do ostatnich granic możliwości!

Jako kompozytor Hofmann jest znany przez swe koncerty fortepianowe z towarzyszeniem orkiestry, z których szczególnie B-dur był często wykonywany przez kompozytora. Z licznych utworów fortepianowych na wyróżnienie zasługuje: „Temat z wiariacjami i fugą“ op. 14 i Sonata fortepianowa op. 21 (F-dur).

Józef Hofmann (pod pseudonimem — Dworski) napisał również kilka utworów orkiestrowych, z których poemat symfoniczny „Zaczarowany zamek“ wykonywała z wybitnym powodzeniem znakomita orkiestra filadelfijska pod dyrekcją słynnego kapelmistrza Stokowskiego. O swej ostatniej podróży koncertowej po Europie w 1935 r. podaje mistrz Hofmann następuje uwagi:

„Objechałem prawie całą Europę z długim szeregiem koncertów, a następnie miałem jeszcze dłuższą turę po Ameryce. Doszedłem do przeświadczenia, że podróże koncertowe po krajach europejskich więcej wyczerpują nerwowo od amerykańskich. Dość wspomnieć te okropne rewizje celne na granicach państw

europejskich. Niczym jest dla celników budzić zmęczonego człowieka o każdej godzinie nocy, lub bardzo wczesnym rankiem. Poza tym nie ma w Europie na stacjach gotowych sleepingów, gdzie by można było się udać przed odjazdem: najczęściej trzeba czekać podania pociągów na chłodnych peronach".

A jak tam z tak zwaną tremą — pytam Mistrza nieśmiało.

„Wszystko to jest kwestią przyzwyczajenia i zależy od tego, jak dużo się grało. Nie jestem jednak nigdy zdenerwowany: jedyna rzecz, która mi sprawia kłopot, to przystosowanie się do akustyki danej sali koncertowej. Uprzednia próba nic nie pomaga, gdyż napełnienie mniejsze lub większe sprawia dużą różnicę. Gdy gram u siebie w pokoju, a potem idę na dużą salę, to nieraz potrzebuję pół godziny czasu, aby przystosować grę swoją do danych warunków akustycznych. To jest właśnie tym dla mnie, co wy nazywacie tremą. Naturalnie, miewam dnie, gdy posiadam taki pęd do grania, że przystosowanie się następuje bardzo szybko, nawet w tym wypadku, gdy nie pamiętam dźwięku swej muzyki na dużej sali na ostatnim koncercie. Bywają też dnie takie, w których nie mam nastroju do grania, a jednak muszę — i prawie zawsze udaje mi się wywołać odpowiedni nastrój w sobie".

„Czy to prawda, że Mistrzowi przypisują tę trafną uwagę o życiu muzycznym Ameryki, mianowicie: „jeśli się jest bardzo złym muzykiem — umiera się z głodu, jeśli się jest bardzo dobrym — to zamęczą go na śmierć!".

„Tak — odpowiada Hofmann, śmiejąc się — „jest to aż nadto prawdziwe".

Czy to prawda, że Mistrz opracowuje dany utwór muzyczny myślowo, niezależnie od pracy przy fortepianie?

„To prawda — potwierdził Hofmann — u mnie umysłowa koncepcja utworu zjawia się najpierw w wyobraźni. Gdy palce są ustawicznie zajęte, umysł skolei zajęty jest w znacznej mierze palcami i wyobraźnia mało pracuje. Trzeba mieć sprawność palców: jest to ma się rozumieć trening długi i żmudny. U dojrzałego artysty, grającego przed publicznością opanowanie techniki jest rzeczą naturalną, słucha się tylko indywidualnego ujęcia danego utworu, które wyróżnia go od innych artystów. Dla mnie obecnie ćwiczenie przy fortepianie z wyjątkiem ćwiczeń technicznych — nie jest tak ważne, jak współdziałanie umysłu i wyobraźni przy wykonaniu utworów. Muszę mieć najpierw ustaloną drogę, którą mam iść w interpretowaniu danej sztuki, jej kształt,

linię, znaczenie uczuciowe, dynamikę, intensywność i kontrasty, następnie szczegóły frazowania, odcienie i barwy. Wszystko to jest czynnością umysłową; przeniesienie tego i realizacja w dźwię= kach następuje potem. Oto dla czego ćwiczę głową".

„My, muzycy, jesteśmy ludźmi bardziej zrównoważonymi, niż o nas sądzą. Jest naturalnie sporo długowłosych i dzikookich osobników, obdarzonych niesamowitym temperamentem, nawet w czasach obecnych, co poczęści usprawiedliwia tę opinię. Mo= im zdaniem, pianiści muszą przede wszystkim opanować siebie dla opanowania instrumentu, który nic z siebie nie da, o ile go się do tego nie zmusi".

Następnie rozmowa z Hofmannem przeszła na wynalazki, gdyż nasz Jubilat=muzyk posiada równocześnie sporo opatentowanych wynalazków, jak naprzykład powszechnie używane automatycz= ne wycieraczki do szyb tramwajowych, samochodowych i t. d.

Z jakiego wynalazku jest Mistrz najbardziej dumny?

„Nie mogę tego nazwać dumą, lecz mam ten zwyczaj, że gdy coś kombinuję i zaczynam robić, muszę sam być zadowolony ze swego wykonania. Parę lat temu wynalazłem grzejnik olejny, któ= ry zainstalowałem w swej siedzibie pod Filadelfią, gdzie dotąd działa doskonale. Pracuję teraz nad rezonatorami do fortepianów małych, wzmacniającymi siłę tonu i zastępującymi instrumenty koncertowe. Innym wynalazkiem moim był przed wielu laty sa= mochód parowy. Samodzielnie zbudowałem kilka wozów moto= rowych, którymi objechałem niegdyś całą Europę".

Uważaliśmy za stosowne podać tutaj tę ciekawą rozmowę, któ= ra zainteresuje zapewne niejednego z licznych w Polsce wielbi= cieli talentu wielkiego artysty. W dniu Jego jubileuszu do głosów całego świata muzycznego dołączą się niewątpliwie i głosy z Pol= ski, gdzie Hofmann posiada tylu przyjaciół i entuzjastów.

Teodor Zalewski

NA ZGLISZCZACH...

Od kilku dni Opera Warszawska przestała funkcjonować: ze= społy orkiestry, chóru, baletu i działu technicznego ogłosiły strajk, przedstawienia nie odbywają się.

Przez prasę przewinęły się komunikaty Dyrekcji i strajkują= cych zespołów, które dość mętnie starały się wyjaśnić tło zatargu.

Jak się zdaje, bezpośrednim powodem konfliktu były trudności finansowe, w jakich znalazł się obecny dzierżawca Opery p. Jerzy Mazaraki na początku drugiego roku swych rządów w Teatrze Wielkim.

Kruchość podstaw finansowych obecnej Opery dla nikogo nie była tajemnicą: znawcy, orientujący się w gospodarce operowej, z podziwem i współczuciem spoglądali na p. Mazarakiego, który naiwnym optymizmem i hojnie rzucanymi, pięknymi zapowiedziami starał się wzbogacić skromny posąg subwencyjny, zaofiarowany mu przez Zarząd st. m. Warszawy.

Twarde życie szybko nauczyło p. Mazarakiego, że bardzo łatwo dawać obietnice i snuć piękne plany, lecz jakże trudno je — realizować! Plany pozostały na papierze i na pokaz, a rzeczywistość przekonała nas, że działalność obecnej Dyrekcji Opery była zaprzeczeniem planowości i świadczyła o braku jakiejkolwiek wyraźnej postawy artystycznej. To też ubiegły i bieżący sezony były dalszym ciągiem systematycznego upadku poziomu Opery Warszawskiej od chwili jej „odmiastowienia".

Dziś możemy z całym przekonaniem powiedzieć, że *taka Opera* Warszawska z artystycznego punktu widzenia *jest niepotrzebna*, gdyż nie spełnia żadnej roli w naszym życiu muzycznym i jest urągowiskiem, którego nie należy tolerować. I dlatego każdy głębiej patrzący na zagadnienie operowe w Polsce gorąco pragnie, aby żadna ręka nie wyciągnęła się z pomocą godnemu współczucia p. Mazarakiemu, żadne źródło lub źródełko nie trysnęło większą lub mniejszą subwencją, przy pomocy której dało by się chwilowo znieczulić i „zaklajstrować" wrzód operowy. Niech ofiara samopalna p. Mazarakiego będzie zwiastunem lepszej przyszłości!

Bo tak dłużej być nie może, byt Opery Warszawskiej wymaga *zasadniczego* uregulowania!

Trzeba wreszcie wrzasnąć na całą Polskę, że brak w stolicy 33-milionowego państwa dobrze zorganizowanej i prowadzonej opery jest skandalem kulturalnym, świadectwem naszego obskurantyzmu artystycznego, dowodem wręcz zaściankowych stosunków, karygodnego niedołęstwa i niechlujstwa w sprawach sztuki, która jest przecież jednym z najwyższych przejawów twórczego ducha Narodu!

Pali wstyd, ściskają się pięści, gdy od lat widzimy, jak instytucja artystyczna o stuletnich pięknych tradycjach i wielkich za-

sługach kulturalnych, ostoja sztuki polskiej pod panowaniem zaborców, instytucja, w której tworzył i pracował Stanisław Moniuszko, nasza duma narodowa, — dzięki decyzjom „ojców miasta“ (!), za usłużną radą pp. urzędników, specjalistów od papierków kancelaryjnych i paragrafów budżetowych — jest rzucona na pastwę losu i staje się polem doświadczalnym dla niepowołanych lub nieudolnych prywatnych dzierżawców.

W ciągu zaledwie 10 lat Opera Warszawska przebyła karkołomną drogę „na łeb, na szyję“ od Tristana i Izoldy, Hagith, Parsifala do „Słońca Meksyku“, od przedstawień o najwyższym poziomie artystycznym do trzeciorzędnej szmiry, odstraszającej nawet niewybrednych słuchaczy. I dziś, świeżo odnowiony gmach Teatru Wielkiego, efektownie oświetlany od święta reflektorami, kryje w sobie rumowisko artystyczne, kopcące i cuchnące zgliszcza zniszczonego przybytku muzyki polskiej!

Nie brakło głosów, które z uporem maniaków wskazywały na konieczność zapobieżenia katastrofie i przekonywująco udowadniały, jak fatalnie zaważy na całokształcie naszej kultury muzycznej zagłada Opery Warszawskiej. Nadaremnie muzycy sięgali do argumentów artystycznych, społecznych, prestiżowych i t. p., wskazywali na to, że nawet takie państwa, jak Bułgaria, Estonia, Łotwa, Litwa, mają stałe i dobrze zorganizowane sceny operowe.

Wszystkie memoriały, artykuły, argumenty trafiały w próżnię obojętności i niezrozumienia wagi sprawy. Najwyższy opiekun sztuki polskiej Wydział Sztuki M. W. R. i O. P. z Olimpu w Alei Szucha obojętnie spoglądał na potocznie zwany „bałaganik operowy“ i, starannie umywając ręce, zasłaniał się niekompetencją: „przecież to opera miejska!“ Nie znalazł się nikt w tym gmachu, kto by stanął w obronie godności muzyki polskiej, kto by powiedział, że nie jest to sprawa miasta Warszawy, lecz — POLSKI!

A względy budżetowe rozgrzeszały bierność i brak inicjatywy. I choć na balet reprezentacyjny i wiele, wiele innych fajerwerkowych imprez płynęły krociowe sumy z funduszów publicznych, Opera Warszawska wciąż traktowana była jako kłopotliwy luksus i na nią pieniędzy nie było.

Najwyższy czas z tym stanem rzeczy skończyć! Całe społeczeństwo kulturalne domaga się szczerego postawienia kwestii: albo trzeba wyraźnie ustalić, że czynniki rządzące nie widzą miej-

sca w hierarchii potrzeb kulturalnych dla Opery Warszawskiej, albo — stworzyć warunki, w których mogłaby ona normalnie i owocnie pracować. Dość półśrodków, dość dotychczasowej niepoważnej „zabawy w operę", bo to muzykę polską zbyt drogo kosztuje.

Żyjemy w dobie, gdy Państwo i społeczeństwo wytężoną pracą głów i rąk podciągają Polskę wzwyż. Wszelkiego rodzaju inwestycje zmieniają oblicze Polski, tworzą jej potęgę państwową i gospodarczą; wśród nich nie może zabraknąć inwestycyj kulturalnych, albowiem tylko ścisłe współdziałanie ducha i materii tworzy wartości mocne i trwałe.

Do najpilniejszych inwestycyj kulturalnych musimy zaliczyć sprawę Państwowej Opery Polskiej w Warszawie!

Przed rokiem min. Kwiatkowski oświadczył w Sejmie, że *„prawdziwa oświata i kultura jest zawsze najlepszym sprzymierzeńcem siły obronnej narodu, jest fundamentem, na którym jedynie można zbudować gmach trwałego postępu ekonomicznego i cywilizacyjnego*". Niechże wreszcie te mądre słowa przestaną być pięknym komunałem.

Zygmunt Mycielski

W ODPOWIEDZI NA ANKIETĘ

O planowej organizacji polskiego życia artystyczno-kulturalnego

Jeszcze dwa obozy! Rysują się coraz wyraźniej: ci którzy chcą, i ci którzy tej organizacji nie chcą. Obojętnych przypiera się do muru pytaniami.

Nie chodzi już o liberalizm. Poza garstką fanatyków, (a są także „fanatycy liberalizmu"!) każdy artysta jest uczuciowo liberałem.

Liberalizm sztuki ma dwojakie znaczenie: artystyczno-formalne i życiowe, czyli organizacyjne.

W niniejszej ankiecie chodzi tylko o to drugie znaczenie. Ale ustalmy role przymusu, propozycji i wyboru.

Więc najpierw: czy rygor zabija?

Czego się boimy?

Zrzeszenie zawodowych muzyków nie może zabijać ich możliwości twórczych. Program, rola i poziom muzycznego szkolnictwa, rozdawnictwo stypendiów i nagród, planowa działalność

artystycznej wymiany i propagandy, radia i biur koncertowych, istnienie sal, oper, orkiestr, wytwórni płyt, tantiemy autorskie i zamówienia na kompozycje, organizacja bibliotek i wydawnictw, — wszystko to może być przedmiotem pewnego jednolitego kierownictwa i opieki, bez uszczerbku dla „wolności twórczej“ i bez przymusów, hamujących naszą swobodę wyboru.

Powołanie organizacji zbiorowej może, przy odpowiednim ustawodawstwie narzucić pewien (ewidencyjny wprost!) przymus zrzeszenia, mający już zresztą poza sobą długą i świetną tradycję. Takie zrzeszenie ma pomnożyć i ułatwić życiowe możliwości jednostki, a nie ograniczać ich, jak to niejednokrotnie interpretują przeciwnicy tych planów.

Kierownictwo organizacji nie może nakazywać: „pan będzie profesorem w Krakowie czy Kielcach, a pan będzie grał w Poznaniu“. Może jedynie proponować panu X. profesurę, lub zamówić kompozycje u Ypsylona. Równocześnie jednak kierownictwo to posiadać będzie władzę pewnych zakazów, będzie decydowało o nominacjach lub zatwierdzało wybory, będzie gospodarowało jednolicie i planowo ogólnym budżetem muzycznym, będzie pilnowało spraw zawodowych, kwalifikacji, jednym słowem: będzie miało pieczę nad porządkiem w życiu muzycznym Polski.

Niebezpieczeństwa takiej organizacji są, jak wszędzie, personalnej natury.

Decyzje i kierunek mają zależeć od artystów („rady artystycznej“). Należy rozgraniczyć dziedzinę urzędową od kierownictwa i artystycznej porady.

Boimy się dyscypliny, bo ją mieszamy z jakimś pojęciem „tyranii“. Mam wrażenie, że nas uwodzi gwałtowność, śladami tych co są najbardziej zagrożeni w swoim artystycznym sumieniu, obojętności czy marazmie.

Trzeba dążyć do własnej i tylko idealnej organizacji, bez biurokracji, bez bałaganu i bez apodyktycznego straszaka. Równocześnie jednak musi ona mieć możność śmiałej egzekutywy powziętego planu i niezależnej decyzji. — W organizacji takiej musi być miejsce i szacunek dla każdej pracy i dla każdego uczciwego, rzemieślniczego kierunku.

W każdym zjawisku pretendującym do tak zwanej „kultury“ musi być miejsce dla prądu „konserwatywnego“ i „postępowego“. Dla prób, wysiłków i dążeń, a obok tego, dla już uznanych i niejako „przyjętych“ dokonań.

W nowej organizacji ma się wszystko pomieścić. Ale musi być możliwe rozcinanie, czy rozwiązywanie chorych problemów i skaczących do oczu niedomagań. Musi być ktoś, kto może powiedzieć: „taki poziom muzyczny jest wykluczony". Wtedy wolno mu będzie amputować czy reorganizować.

Na drodze swobodnej konkurencji rzeczy tych nie dokonano. Dotychczas od nikogo nie zależy organizacja naszego życia artystycznego. Odpowiedzialność i decyzje są rozbite. Nie wiadomo dokąd apelować. Wzajemne stosunki budżetów nie są proporcjonalne. Na „kulturę" wydaje się w Polsce za mało i nikt tym nie rządzi globalnie. Dotychczasowymi środkami nie da się tych rzeczy zmienić i uzdrowić.

Pisało się setki razy o tym, jak inne państwa dbają i doceniają znaczenie spraw kulturalnych. Te sprawy muszą być traktowane równorzędnie z zagadnieniami natury politycznej, społecznej, socjalnej czy ekonomicznej. U nas poszczególne dziedziny życia nie są jeszcze postawione na miejscach które im się należą.

Wiemy że istnieją domy zabezpieczone od drogi pięknym murem, posiadające wewnątrz łazienki, kuchnie i garaże, ale pozbawione wszelkiej kulturalnej ozdoby. Znajdziemy tam co najwyżej obrazy Stachiewicza, romanse Szpyrkówny czy nuty Griega. (Znowu się ktoś na mnie ciśnie?!).

Rzeczywistość polska zbyt często przypomina te domy, z tym dodatkiem, że łazienka, kuchnia i garaż są dopiero programem i hasłem, a o reszcie się w ogóle nie mówi.

Trzeba mówić od razu i równocześnie o wszystkim.

Nie chodzi o małpowanie innych państw (totalnych?!!), ale o stworzenie własnej formy kulturalnych rządów. Musimy dążyć do tej formy. Do formy, która może być przez nas przyjęta.

Najdrażliwszym punktem dla nas jest określenie dyscypliny i rygoru, określenie przymusu, propozycji i wyboru, jednym słowem, określenie władzy, która by miała za sobą prawo i środki kierownictwa, ingerencji i regulacji spraw nazywanych „życiem kulturalnym Polski".

Ta przyjęta organizacja, zrzeszenie, cech, izba, czy po prostu „biuro", to już sprawa szczegółowego programu. Na razie chodzi o to, że tylko jakaś nowa instytucja może przyjąć odpowiedzialność i być punktem wyjścia pewnej dynamiki działania, na którą wszyscy czekamy.

Tadeusz Czudowski

O WŁAŚCIWY KIERUNEK I WŁAŚCIWY POZIOM

W ostatnim ćwierćwieczu ubiegłego stulecia, w zaraniu pow=stawania i kształtowania się u nas życia chóralnego, obrano kie=runek ideowy dostosowany ściśle do ówczesnych warunków politycznych kraju. Śpiewactwo zmobilizowane zostaje jako jeszcze jeden środek do walki o polskość, do obrony ducha, mo=wy, nawet wiary ciemiężonego narodu. Wiemy doskonale, ja=kie racje za tym przemawiały, wiemy, że inaczej być wówczas nie mogło.

Trudno jest jednak pogodzić się z faktem, że mimo radykal=nej zmiany, jaka zaszła w naszym życiu politycznym, ten po=gląd na zadania śpiewactwa nadal pokutuje. Zaktualizowano go wprawdzie po r. 1918, aktualizuje go się nadal, lecz zasadni=czego kierunku, dodajmy, kierunku błędnego, nie zmieniono. (Wyłączam tu założenia ideowe śpiewactwa polskiego, działają=cego poza granicami kraju).

Dzisiaj zwłaszcza odżywają w pełni stare strawestowane ha=sła. Dzisiaj bowiem tężyznę organizacji chóralnych widzi się przede wszystkim w pochodach manifestacyjnych „batalionów" śpiewaczych, w występach zbiorowych ogromnych zespołów, mających zademonstrować swoją potęgę liczebną, karność i dy=scyplinę. Czyż zadania śpiewactwa sprowadzają się wyłącznie do dostarczania państwu „zorganizowanego", „zrzeszonego" oby=watela, umiejącego stawić się na rozkaz i na rozkaz maszerować w zwartym ordynku?

Nikt nie zaprzeczy, że z istoty chóru — organizacji, chóru — placówki kulturalnej, chóru — narzędzia chwały Bożej wyni=kają drogą całkiem naturalną cele o zabarwieniu bądź narodo=wym, bądź społecznym, wychowaczym, religijnym i t. p. Są to jednak cele tylko wtórne, uboczne. To jest oczywiste, bo jasnym jest, że zadanie naczelne chórów polega na uprawianiu śpiewu zespołowego w znaczeniu ściśle artystycznym, na kulty=wowaniu sztuki śpiewaczej (tak!), na pielęgnowaniu pieśni, która sama przez się jest c e l e m, nie zaś ś r o d k i e m dla osiągania jakichś innych zamierzeń.

O istotnej s i l e ruchu śpiewaczego decydować winna przede wszystkim wartość artystyczna chórów, które ruch ten ogarnia:

ich jakość techniczna jako zespołów muzycznych oraz gatunek pieśni przez nich uprawianej.

Pozwólmy muzyce przynajmniej w tej grupie społeczeństwa być „mistrzynią życia“. Pozostawmy jej prawo wyłącznego oddziaływania przez sobie właściwe walory. W jakim stopniu potrafi ona wychowywać, jednoczyć, uspołeczniać i t. d., i t. d., o tym w sposób pouczający mówi Karol Szymanowski w swojej rozprawie p. t. „Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie“. (Nie od rzeczy byłoby zainteresować nią czynniki miarodajne).

Miernikiem poziomu kultury śpiewaczej kraju są chóry o zakraju oratoryjnym. One niejako nadają ton życiu chóralnemu, wywołują żywszą pulsację, pobudzają wreszcie ambicje pokrewnych sobie organizacji.

Musimy wyznać, że pod tym względem mamy przeszłość zgoła skromną i dość mglisto zarysowującą się przyszłość. Nic w chwili obecnej nie znamionuje pobudzania potężnej liczebnie masy śpiewaczej w tym jedynie właściwym kierunku.

Trudno dać wiarę, aby dotąd chórom zagranicznym przypadała rola zaznajamiania nas z twórczością, powiedzmy, J. S. Bacha. W Warszawie naprzykład nie tak dawno chór niemiecki zupełnie średniej miary doznał gorącego przyjęcia z tej tylko racji, że po raz pierwszy u nas wykonał Pasję według Św. Mateusza! Pomijam oratoria, lecz oto IX symfonii Beethovena, z racji chórów użytych w finale, niepodobna u nas słuchać bez zażenowania, bez daleko posuniętej wyrozumiałości (chyba, że wykonywana jest bez finału — i tak bywało!). Zaczynamy na dobre powątpiewać, czy beethovenowskie chóry są w ogóle wykonalne. Trzeba dopiero transmisji radiowej, jak ostatnio z Londynu, aby przekonać się, że można, nie uroniwszy niczego z partii chóralnej, ów finał jak zresztą i całą symfonię wykonać po mistrzowsku.

Jak jest gdzie indziej wiemy. Wiemy naprzykład, że życie muzyczne Anglii pomyśleć się nie da bez oratoriów Haendla stale, tradycyjnie wykonywanych, życie zaś Niemiec — bez bachowskich kantat, pasji, mszy.

I u nas do niedawna „Lutnia“ warszawska snuła wątek tradycji rodzimej — moniuszkowskiej. Z chwilą odejścia Piotra Maszyńskiego i ta wątła nić tradycji prysła — nikt jej jakoś nie nawiązuje. (Kto zresztą upomni się u nas o Moniuszkę,

komu zależy, aby w dzień Wszystkich Świętych co roku wykonywane były „Widma“? Dziś zwłaszcza Moniuszko zagubił się do reszty „na osi“ Chopin — Szymanowski!).

Równie znamiennym jest fakt, że żaden z pośród licznych chórów kościelnych, wyłączając oczywiście chór ks. Gieburowskiego, dotąd nie podjął się kontynuowania świetnej, uświęconej wiekami tradycji rorantystów wawelskich.

„Rodzime“ wykonania wielkich dzieł chóralnych zaliczyć należy u nas do wydarzeń stosunkowo rzadkich, noszących zawsze zresztą charakter sporadyczny. Wydaje mi się, że są one odbiciem kierunku dążeń nie tyle samych zespołów, ile ich dyrygentów, muzyków ambitnych, tęskniących do pracy zakrojonej na szerszą skalę. Bo czym naprzykład tłumaczy się fakt, że chór po wykonaniu kilku większych dzieł, wykonaniu zresztą ze wszech miar udanym, nagle zaprzestaje pracy w powziętym kierunku? Istnieje prawdopodobieństwo, że zespół ten tylko dzięki energii, przedsiębiorczości i wysokim kwalifikacjom swego dyrygenta mógł zdobyć się na większy czyn artystyczny.

Nie dowodzi to bynajmniej, aby chóry nasze nie były zdolne do ciągłej, poważnej pracy. Brak im jednak właściwej atmosfery, brak wyraźnie wytkniętych celów, skonkretyzowanych dążeń artystycznych. I to właśnie stanowi największy hamulec naszego życia chóralnego.

Wszelkie sporadyczne poczynania instytucji muzycznych, radia, organów śpiewaczych, czy wreszcie pojedyńczych towarzystw i muzyków, działających na własną rękę, nie zdołają sprawy normalnego biegu tego życia skierować na właściwe tory. Należałoby tedy przystąpić co rychlej do radykalnej rewizji poglądów na zadania śpiewactwa, zmienić kurs ideowy, zwrócić się „frontem do muzyki“ (właśnie!) i wyraźnie powiedzieć, że celem, któremu służyć ma śpiewactwo, jest pieśń.

*

Z pośród melomanów uprawiających muzykę trudno nie oddać pierwszeństwa „kameralistom“, grywającym w zespołach domowych — triach, kwartetach. (Dziś zresztą szukaćby ich trzeba ze świecą w biały dzień). Pomijam swoisty, intymny urok ich zebrań, zebrań jedynych w swoim rodzaju, idzie mi wyłącznie o w a r t o ś ć ich muzykowania. Wartość ta jest niezaprze-

czalna, bo sam charakter zespołu jaki tworzą, weźmy dla przy-kładu kwartet smyczkowy, odpowiada najwybredniejszym wy-maganiom artystycznym, po drugie zaś muzykę, którą uprawiają Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert — po co zresztą mnożyć znane nazwiska — cechuje jakość najwyższego rzędu.

Takie oto amatorskie muzykowanie posiada swój głęboki sens, bo zdolne jest wytworzyć atmosferę najczystszej, najszlachet-niejszej sztuki, a zarazem wychować dyletantów muzycznych w pierwotnym to zn. istotnym, najlepszym słowa tego znacze-niu. Muzykowanie takie rozgrzesza, oczywiście w pewnych gra-nicach i usterki techniczne amatorów-wykonawców i grę ich nie zawsze może dostatecznie zespoloną i subtelną. (W rachubę wchodzić nie mogą wypadki, kiedy chęci amatorów stoją w sprzeczności z ich możliwościami). Bo idzie tu przede wszyst-kim o gatunek muzyki jaką żyją i szlachetność instrumentów, którymi się posługują.

Chór 4-ro (i więcej) głosowy, dodajmy mieszany, z punktu widzenia wymagań artystycznych jest w zasadzie zespołem peł-nowartościowym, zdolnym do oddania najskrytszych tajników piękna muzycznego. Nie mam zamiaru wyważać otwartych drzwi, pragnę jednak wyraźnie zaakcentować zasadniczą wartość chóru jako instrumentu, instrumentu (przypomnijmy to gwoli ścisłości), którym posługiwali się mistrzowie wszystkich czasów, aby z kolei móc wykazać, jak dalece wartość ta jest u nas za-przepaszczana.

Jeśli zespół mandolinistów wygrywa sobie tanga, foxy czy pot-pourri ze starych operetek, nie budzi to w nas ani niesmaku, ani obaw, że muzyce dzieje się krzywda. Lichy zespół — licha muzy-czka. Jest kwestią natomiast zgoła nieobojętną jakiego gatunku muzykę uprawia chór.

Na innym miejscu starałem się wykazać jak dalece, jak zasad-niczo sprawa jakości pieśni warunkuje ogólną wartość pracy chó-ru. Tutaj, ze względów zrozumiałych, przejdę do kwestii, ściśle z życiem związanych. Jaką tedy muzyką większość naszych chó-rów żyje, jaka wychowuje muzycznie rzesze śpiewacze, jaką wre-szcie pieśń rozpowszechniają one wśród społeczeństwa?

Ktokolwiek pod tym kątem spojrzy na działalność naszego śpiewactwa, tego ogarnąć musi uczucie prawdziwego niepokoju. Daleki jestem od jakichkolwiek bądź oskarżycielskich intencji, od czynienia wypadów w tę czy inną stronę, idzie mi tu wyłą-

cznie o s p r a w ę, która w moim przekonaniu jest niezmiernie ważna.

Wiele racji przemawia za tym, aby chóry polskie uprawiały pieśń wyłącznie polską (oczywiście, do pewnych granic). Stanowisko takie — można je podzielać lub nie — nie wyłącza rzeczowej krytyki tego, co polskie, przeciwnie, upoważnia zdawałoby się każdego muzyka, dbającego o dobro śpiewactwa, do rewizji jak najściślejszej.

Tego zwyczaju u nas, niestety, nie ma.

Dyrygent chóralny najczęściej zadowala się stemplem „wyrób krajowy", zwłaszcza jeśli utwór sygnowany jest nazwiskiem mniej lub więcej znanym, i badań swoich nie posuwa dalej. Jeśli się przytem zważy, że piszących na chór jest u nas wielu, że niemal każdy dyrygent chóralny czuje się w obowiązku zasilać literaturę rodzimą swoją „robotą", to łatwo wywnioskować, czym chóry nasze żyją.

Twórczość chóralna we wszelkich swoich rodzajach, począwszy od opracowań melodii ludowych, skończywszy zaś na kompozycjach oryginalnych, bez przesady porównać da się do ciemnej gęstwiny, po przez którą z trudem przedziera się promień zdrowej myśli muzycznej, ciekawszej koncepcji artystycznej, talentu twórczego szczupłego grona naszych czołowych kompozytorów w tej dziedzinie.

Pieśni ludowe, stanowiące dotąd wydatną część repertuaru chórów polskich, poszczycić się mogą wprawdzie opracowaniami wysokiej wartości artystycznej, lecz ileż z pośród nich odziano w szatki bezwartościowego, niekiedy wręcz nędznego czterogłosu, ileż pokaleczono, gwoli płytkiego efekciarstwa, a nawet posplatano w jakieś fantastyczne wiązanki?!

Nie lepiej przedstawia się twórczość oryginalna. Gdyby znamionowały ją wartości nawet skromne, lecz wynikające z głębszych pokładów muzycznych, z głębszej inspiracji wewnętrznej nie byłoby potrzeby kruszyć o to kopii. Mamy tu jednak, wyjąwszy nieliczne kompozycje wartościowe, sporo wzorów bezdusznego eklektyzmu, pustki, pretensjonalności i, co gorsza, niezbyt wybrednego gustu.

Ten rodzaj „literatury", cieszący się zresztą popularnością i wzięciem u chórów (zwłaszcza męskich), nie wahałbym się zakwalifikować jako rodzaj zdecydowanie szkodliwy, deprawujący, destrukcyjny. Przyjrzyjmy się z bliska obliczu zespołów, wycho-

wanyeh na takich oto pustych, bezdusznych, efekciarskich kiczach. Spróbujmy wśród nich podjąć walkę z lichotą, spróbujmy uzdrowić repertuar chóru. Wszelkie poczynania tego rodzaju są tu niezmiernie trudne, często beznadziejne, bo deprawacja gustu śpiewaków-amatorów zachodzi zbyt daleko, zbyt głęboko zapuszcza korzenie.

Nasza twórczość „hymnowa", opiewająca Niepodległość, Majestat Rzeczypospolitej, postać Marszałka Piłsudskiego, słowem spowita w sztandar narodowy, jest ilościowo dość pokaźna. (Na marginesie wypada przypomnieć, że hymn państwowy nie doczekał się dotąd ustalonej, zatwierdzonej przez władze, hamonizacji). Czy jednak twórczość ta (znów pominąwszy wyjątki) nadaje się do uświetniania przez chóry uroczystości narodowych, licznych u nas rocznic, akademii, obchodów, to podlega zasadniczej dyskusji.

Wszelka dydaktyka w sztuce (w tym wypadku w pieśni chóralnej) o tyle, sądzę, jest właściwa, o ile łączy się z nią wysoka wartość dzieła sztuki. Zwłaszcza, że idzie tu o sztandar narodowy, który winien być przecież tkany z nici najkosztowniejszych, najszlachetniejszych w barwie i w gatunku. Większość tego, co mamy w dziedzinie chóralnej wprawia nas w zakłopotanie. Stajemy bezradni wobec prostactwa (może naiwności?), wobec nieporadności muzycznej, z jaką pieśni takie głoszą wzniosłe i doniosłe hasła narodowe. — Przyszły „hymnolog" polski będzie miał z tym sporo kłopotu.

W kościołach naszych próżno by również szukać dobrej muzyki chóralnej. Wchodzą tu w grę i inne względy. Gdyby nie chór ks. Gieburowskiego nie słyszelibyśmy prawie zupełnie tego, co mamy w tej dziedzinie najlepszego, co stanowi chlubę naszej muzyki i kultury w ogóle — dzieł dawnych mistrzów polskich. Nawet psalmów Gomółki nikt u nas nie rusza. Kto zresztą zatroszczył się o ich rozpowszechnienie? Jak dotąd — prof. Reiss pospołu z p. Romanem Ferkiem, krakowianinem, który *„...z obywatelską hojnością ofiarował swą pracę bezinteresownie i, wiedziony umiłowaniem sztuki, dzieło Gomółki w ł a s n y m n a k ł a d e m w y d a ł"* (podkreślenie moje). Słowa te, zaczerpnięte z przedmowy prof. Reissa, posiadają swoją głęboką wymowę. A właśnie o psalmy Gomółki w popularnym, tanim wydaniu upomnieć się należy jak najenergiczniej. Powinny by one rozbrzmiewać po całym kraju i nie tylko zresztą w murach kościo-

łów. (Dawna muzyka polska ma u nas swoich rzeczników i opiekunów. Pod ich więc adresem skierować należy prośbę, aby sprawę tę bliżej wzięli do serca).

Stosunek muzyków polskich do spraw śpiewaczych jest nadal bierny (o tym była już mowa na łamach „Muzyki Polskiej").

Wiemy, że wśród dyrygentów chóralnych niewielki odsetek stanowią muzycy wykwalifikowani, świadomi swoich zadań. Wiemy również, że w gronie naszych kompozytorów mamy kilku zaledwie pieśniarzy, ofiarowujących bez reszty swoje siły twórcze, swoją pracę śpiewactwu. Poza nimi niektórzy z pośród znanych muzyków dali jak gdyby od niechcenia jeno próbki (bardzo wartościowe) utworów chóralnych à capella. Niestety! (Twórczość oratoryjną tutaj pomijam, idzie bowiem przede wszystkim o strawę muzyczną dla szerokich mas śpiewaczych). Młodsza generacja naszych kompozytorów, wyjąwszy znów kilku utalentowanych, wydatnie pracujących muzyków, najwyraźniej powstrzymuje się od komponowania na chór. Chór, przyznać trzeba, nie jest instrumentem wygodnym dla wcielania weń wszelkich ekstrawagancji: chór „nie lubi" kalkulacji (Bach nie kalkulował!), łamigłówek, akrobatyki — „lubi" natomiast to, co jest owiane inwencją, proste w pomyśle, zdrowe w fakturze.

Dla bezstronnego obserwatora naszego życia chóralnego uwagi i spostrzeżenia tutaj wypowiedziane nie wydadzą się chyba ani zbytnio zaprawione goryczą, ani... nowe. Usiłowałem bowiem sine ira et studio, lecz jednak wyraźnie, bez niedomówień, przedstawić stan rzeczy, trwający u nas od lat. Wszelkie dochodzenia czyichkolwiek win, wszelkie wyrzekania są tu zbędne. Potrzebne są natomiast wnioski pozytywne. Do nich zmierzam.

Niski poziom artystyczny repertuaru naszych chórów datuje się nie od dziś. Dawniej wszakże (to zn. przed kilkunastu laty) inaczej ujmowano życie chóralne: łudzono się nadzieją rozśpiewania Polski całej. Stąd też dążono raczej do zdobywania „nowych terenów" dla ekspansji śpiewaczej, niż do gruntowania pracy artystycznej chórów. — Dzisiaj „powszechne rozśpiewanie" wydaje się być osiągalne tylko w pewnych granicach. Dziś więc główny ciężar przenosi się jak gdyby z zagadnienia powiększania ilościowego stanu posiadania śpiewactwa na zagadnienie jego wartości artystycznej. Główną troską staje się tedy sprawa pogłębiania pracy w zespołach, podnoszenia ich walorów muzycznych, ich poziomu.

Jaka przyczyna staje temu na przeszkodzie wiemy — w pierwszym rzędzie stan obecny polskiej twórczości chóralnej, którą prawie wyłącznie chóry nasze żyją.

Odczuwamy tu przede wszystkim potrzebę selekcji tego, co w literaturze naszej nazwać by można ziarnem, od tego co jest plewą, jak również potrzebę zasilenia chórów nowym materiałem pieśniowym, zaczerpniętym ze źródeł dotąd niewyzyskanych polskich i — zgódźmy się na to — obcych.

— Jakież stąd wnioski konkretne?

Oto należałoby — 1° pomyśleć o wydaniu zbiorów wybranych najcelniejszych utworów współczesnych kompozytorów polskich ze wszelkich dziedzin twórczości chóralnej, zbiorów umiejętnie i przytem objektywnie zredagowanych. (Zdrowe poczynania wydawnicze, zmierzające do selekcji naszej twórczości, dają się już zaobserwować.)

2° zatroszczyć się o nowe wydawnictwa kompozycji nieznanych, zapomnianych, często zapoznanych naszych twórców doby ubiegłej, począwszy bodaj od Elsnera, Kurpińskiego poprzez Moniuszkę i jego epigonów. (Nie wątpię, że w jednej tylko bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego odnaleźć dałoby się sporo materiału, który zwycięsko wytrzymał próbę czasu, a o którego istnieniu nic dotąd nie wiemy. — A ileż wydawnictw wyczerpanych domaga się wznowienia?)

3° wziąć wreszcie od obcych pieśniarzy tej miary co Schubert, Mendelssohn lub Brahms tylko to, co pozostawili najlepszego, skończonego w swym artystycznym wyrazie i taką oto antologię arcydzieł chóralnych dać bez obaw i lęku naszemu śpiewactwu.

Bronisław Romaniszyn

Z ZAGADNIEŃ TECHNIKI I STYLU ŚPIEWANIA

Instrumentalna istota oddechu

Nie ma prawdopodobnie żadnego działu w pedagogii wokalnej, zwłaszcza w okresie kształtowania („stawiania“) głosu, w którym — poza zagadnieniem registrów — istniałoby tyle niejasności, powierzchowności lub jednostronności, jak właśnie w wyrabianiu sprawności oddechowej, chociaż na wybitny udział oddechu w całokształcie funkcji instrumentu głosowego

zwraca uwagę każdy dobry podręcznik nauki śpiewu. Podstawowa a równoczśnie subtelna i skomplikowana praca nad instrumentalnym wykształceniem techniki oddechowej, nie wykracza zazwyczaj poza granice powierzchownych lub jednostronnych poznań, dociekań i osądzeń. Wystarczy, aby się o tym przekonać, wziąć do ręki jakąkolwiek poważniejszą tak zw. „Szkołę śpiewu“. Prawie każda zawiera na wstępie opis budowy narządu oddechowego (oczywiście i głosowego) i mniej lub więcej szczegółowe skreślenie jego fizjologicznych procesów. Trzeba to oczywiście uznać za słuszne i celowe. W pewnej fazie rozwoju artystycznego, a mianowicie w stadium, w którym myślący i interesujący się wszystkimi problemami głosu uczeń chętnie takie książki bierze do ręki, dokładne objaśnienia anatomiczne i fizjologiczne oddechu, przedstawienie i scharakteryzowanie jego form i odmian mogą niewątpliwie uczniowi przynieść pożytek. Nauka o kształceniu głosu nie jest bowiem magią ani tajemnym kunsztem, lecz umiejętnością, opierającą się na fizycznych, fizjologicznych, psychologicznych i estetycznych prawach i zasadach. Przedstawienia te i objaśnienia — o ile są jasno i właściwie pod względem metodycznym ujęte — mogą się wybitnie przyczynić do wyrobienia w uczniu zrozumienia, jak wielkie znaczenie dla całokształtu umiejętności śpiewaczej posiada wykształcenie i opanowanie słabej, gnuśnej a zawsze opornej muskulatury oddechowej, oraz jak ściśle współdziałają elementy duchowe (siła woli, zdolność przedstawieniowa w zakresie inerwacji tych właśnie mięśni, które z natury swojej utrudniają nam lub wprost nie dozwalają bezpośrednio oddziaływać na swe czynności).

Jeśli jednak przestudiujemy dokładniej taki podręcznik i przyglądniemy się metodzie, której wykładnikiem ma być dana „Szkoła śpiewu“, a zwłaszcza opierającemu się na niej przebiegowi nauki, to zauważymy niejednokrotnie, że podstawa i tok pracy nad wyrobieniem oddechu śpiewaczego opiera się na jednostronnie wyodrębnionej z całokształtu funkcji formie oddechu, którą autor wziął za podstawę swej nauki o „stawianiu“ głosu. Zaznaczają się tu najczęściej dwie, krańcowo różniące się metody i nastawienia. Pierwsza z nich, to gimnastykowanie jakiejś izolowanej formy oddechowej, zazwyczaj oddechu przeponowego. Nie dostrzega się w tym nastawieniu i nie uwzględnia decydującego wpływu, jaki wywiera zawsze

oddech na jakość i różnorodność dźwiękową śpiewającego głosu, nie zwraca się uwagi na ścisłą łączność, jaka zachodzi pomiędzy pięknym tonem a formą i oparciem oddechu. Byle ton był długi, mocny, wysoki czy niski — oto problemy, dokoła których obraca się zagadnienie oddechu. Ponieważ w początkowym stadium nauki wokalnej wyczuwa się właśnie akt wdechu, jako aktywną funkcję oddechową przy śpiewaniu, przeto wciągnięcie jak największej ilości powietrza staje się jedynym celem i sprawdzianem „doskonałości“ oddechu. Ale nie zważa się na to, że wydech staje się, czy się chce czy nie chce, nieopanowanym wypuszczaniem nabranej w płuca masy powietrza. Gorzej, gdy ćwiczenia oddechowe przeprowadza się wyłącznie poza śpiewem, w oderwaniu od tonu. Ćwiczenia takie przeradzają się wówczas w wyczyny atletyczne, jak o tym świadczy odnośna, ze słownika gimnastycznego wyjęta nomenklatura, co gorsze, trafiają się uczniowie lub śpiewacy „skończeni“, którzy przez przesadny a izolowany od tonu „trening“ oddechowy, wytworzyli sobie tak fałszywe napięcia w muskulaturze brzucha, że jego ściana stała się jak gdyby jedną twardą deską. Nie zdają sobie sprawy, że właśnie ta ściana brzucha przez zbyt wielkie napięcie, przez sztywność i nieelastyczność oddziaływuje najszkodliwiej na instrument głosowy, powodując ociężałość, oporność i łamliwość głosu.[1]) Z drugiej zaś strony możemy zawsze z największym zainteresowaniem stwierdzać, jak równolegle z powracającą przy właściwej nauce elastycznością przepony, mięśni brzusznych i całego ciała, odzyskuje automatycznie i głos swą giętkość, podatność, ruchliwość, pełnię i piękno dźwiękowe.

Wśród dobrych nauczycieli, ochraniających troskliwie instrument głosowy i narząd oddechowy ucznia przed fałszywymi napięciami mięśni, trafiają się i tacy, którzy wprawdzie uczą „luźności“, ale którzy z niej nie wychodzą i w tej bierności narządu oddechowego i głosowego widzą podstawową zasadę dalszego kształtowania i rozwijania głosu. I tu mamy do czynienia z tą drugą, wspomnianą na wstępie krańcową metodą w traktowaniu problemu oddechowego. Zapewne — są uczniowie, których w tym stadium luźności trzeba nieraz prze-

[1]) Należy tu również wspomnieć, że niewłaściwie prowadzona gimnastyka oddechowa może wywrzeć szkodliwy pod względem zdrowotnym wpływ na organizm, a zwłaszcza płuca i serce.

trzymywać przez dłuższy okres nauki, ale i oni będą musieli pewnego dnia pojąć i na sobie przeżyć, że śpiew, a zatym oddech, zwłaszcza wydech, jest procesem, wymagającym najwyższej aktywności i energii. Chodzi tu bowiem o takie opanowanie przepony i mięśni brzusznych, aby akt wydechu podlegał najściślej naszej woli, to zn. aby mięśnie oddechowe, a przede wszystkim przepona, ze skurczenia się swego powracały do pozycji pierwotnej równo, spokojnie, stopniowo, gdyż od tego właśnie zawisła równość, pewność i spokój wydechu, czyli tonu. Z przeponą współdziałają tu mięśnie brzuszne i ta zdolność współdziałania obu grup mięśniowych, którą z natury posiadamy, lecz którą w życiu a przede wszystkim w złej nauce wynaturzamy, wytwarza różne odmiany i formy oddechu, umożliwia nam ich opanowanie, a zatem przyśpieszanie, zwalnianie, wstrzymywanie, potęgowanie i uspakajanie wytworzonego przez daną formę oddechową tonu i przystosowanie go do niezliczonych odcieni ekspresji i stylu, które mają znaleźć swój wyraz w śpiewie.

Porównywuje się słusznie nasz instrument głosowy ze skrzypcami. [2]) Tym, czym są na skrzypcach struny, będą więc w naszym instrumencie wiązadła głosowe, smyczkiem — prąd wydychanego powietrza, ręką prowadzącą smyczek — mięśnie oddechowe i brzuszne. Od wyrobienia i udoskonalenia tej „prawej ręki" śpiewaka, będącej wytworem współdziałania wymienionych powyżej grup mięśniowych, zależy bogata skala dźwięków, z których kształtują się tony instrumentu głosowego, ich formy i połączenia. Podobnie, jak ręka skrzypka, prowadząca smyczek, może nie tylko wytwarzać długie tony (mówimy wówczas o „długim smyczku" skrzypka), może nie tylko stopniować siłę brzmienia a przy najwyższych pozycjach wydobywać tony dźwiękowe piękne, pozbawione szmeru, ale również może przez pociąganie całą szerokością włosia lub jego krajem, bliżej lub dalej od podstawka, zmieniać i wzbogacać jakość barwy dźwiękowej, a przez elastyczność swą wytwarzać wielkie bogactwo form prowadzenia smyczka, tak samo doskonałość instrumentalna śpiewu zawisła jest od doskonałości technicznej oddechu. A więc np. nieelastyczność i sztywność mięśni brzusz-

---

[2]) Marian Cyrus-Sobolewski: Instrumentalna istota głosu ludzkiego. Śląskie Wiadomości Muzyczne, Nr. 10.
Juliusz Tenner: Technika żywego słowa. Lwów 1931.

nych u śpiewaka musi wydać te same ujemne rezultaty, jak u skrzypka sztywna, nieelastyczna w przegubie ręka.

Nie będziemy tu oczywiście zajmować się zjawiskami nieudolnie prowadzonej nauki śpiewu, tej nauki, w której zagadnienie oddechu pozostawia się znanemu: „jakoś to będzie". Przy takim traktowaniu problemu oddechu w nauczaniu śpiewu panuje ślepy przypadek, tworzą się teorie i metody fantastyczne, przynoszące zamiast korzyści praktycznych trudne do naprawienia szkody. Z powierzchownej obserwacji i empiryzmu wyciągnięte wnioski stają się chwastem, zarastającym ugorem stojące ogródki pedagogii wokalnej.

Zależność głosu ludzkiego od całości organizmu i wynikająca z tego konieczność dostosowywania nauczania do przyrodzonych zdolności, nie tylko fizycznych ale i duchowych poszczególnego ucznia sprawia, że kształtowanie tonu wyłącznie za pomocą metody imitacyjnej w wyjątkowych tylko wypadkach może przynieść pozytywne rezultaty. Metoda naśladowania, jako środek pomocniczy w nauce śpiewu, ma oczywiście, i to w niemałym zakresie, swoją rację bytu. Wyłączne, choćby najwszechstronniejsze poznanie prawdy fizjologicznej wystarczyć tu bowiem nie może. Nigdy np. nie zrozumie uczeń różnicy dźwiękowej pomiędzy głosem piersiowym, a głosem mającym swe oparcie w głowie, drogą wyłącznych, chociażby najszczegółowszych opisów, o ile mu ich nauczyciel nie uzupełni przykładami akustycznymi. Oczekiwać ich, a nawet wymagać od nauczyciela ma uczeń wszelkie prawo. Metoda naśladowania nie może być jednak w y ł ą c z n y m i n a j w a ż n i e j s z y m środkiem pedagogicznym. Jeśli chodzi o kształtowanie tonu, to przy wyłącznej metodzie imitacyjnej można osiągnąć pewien rezultat u wyjątkowych uczniów, a mianowicie u takich głosów, które są z natury wyjątkowo korzystnie zbudowane i nastawione, u których rura rezonacyjna podczas naśladowania poddaje się najdelikatniejszym impulsom i z łatwością odtwarza podany przykład akustyczny. Nigdy natomiast nie da się wykształcić oddechu drogą wyłącznej imitacji, a nadzieja, że poczciwa natura skieruje sama funkcję narządu oddechowego na racjonalne tory, prędzej czy później zawiedzie.

Nie leży bynajmniej w naszym zamierze zapuszczanie się w dziedzinę anatomii i fizjologii narządu oddechowego. Jak już wspomnieliśmy, niezbędne wiadomości i objaśnienia w tym za-

kresie zawiera każdy dobry podręcznik nauki śpiewu. Tym zaś, którzy by się chcieli bliżej zapoznać z problemem oddechu, możemy wskazać klasyczne dziełko Leona Koflera[3]), słynnego niegdyś nauczyciela śpiewu i organisty przy kościele św. Pawła w Nowym Yorku. Dziełko to, chociaż stare, nie straciło wiele na aktualności, doczekało się już do tej pory 18 wydań i za wyjątkiem niektórych punktów, co do których nie można by się dziś z autorem zgodzić w jego poglądach metodycznych (np. wyłączne ćwiczenia w oderwaniu od tonu, zalecanie wyłącznego oddychania nosem podczas śpiewu), może dziś jeszcze oddać każdemu śpiewakowi niejedną cenną usługę. Nie będziemy tu również podawać ćwiczeń oddechowych ani zajmować się zagadnieniami metodyki. Omawiając niektóre podstawowe elementy techniki oddechowej tak, jak one przedstawiają się w ścisłym złączeniu z tonem, z głosem śpiewającym i to z głosem, mającym sprostać subtelnym wymaganiom stylu pieśniarskiego, będziemy mieli na oku nie teorie i opisy fizjologicznych prawd i prawideł oddechu, lecz jego formy, wyczute i przedstawione jako wewnętrzne przeżycie psychofizyczne śpiewaka. Albowiem tylko dokładna świadomość wewnętrznego nastawienia wytwarza elementarną podstawę każdej techniki i ułatwia wewnętrzne jej zrozumienie.

Przy podstawowym kształceniu śpiewu nie można oddzielić momentu akustycznego, to zn. wolno dojrzewającego w uczniu przedstawienia dźwiękowego, od momentu motorycznego, a zatym wyczuwania i zrozumienia pewnych cielesnych nastawień oraz form ruchowych, wyrównywania napięć i odprężeń w całym ciele — instrumencie, a tym samym oddziaływania na zgranie się w automatycznej doskonałości tonu z oddechem. Wysuwa się tu na pierwszy plan zagadnienie rozbudowy formy instrumentu, czyli wewnętrznego nastawienia ciała, tworzącej najdoskonalsze „pogotowie" głosowe. Na to pogotowie składa się nie tylko zewnętrzne ale przede wszystkim wewnętrzne nastawienie śpiewaka. Jedno uzależnia drugie. Zewnętrzne nastawienie wytwarza pozycja ciała śpiewaka, wewnętrzne obejmuje właściwą formę instrumentu. Na doskonałość tej formy wpływa, jako czynnik decydujący oddech, a zwłaszcza zjawisko tak

---

[3]) Leo Kofler: Die Kunst des Atmens. Breitkopf u. Härtel — Leipzig. (Tłumaczenie z angielskiego).

zw. Appoggio, czyli oparcia oddechowego. O tym kapitalnym dla techniki wokalnej zagadnieniu pomówimy w następnym artykule.

Jerzy Korab

PODHALAŃSKA PIOSENKA KAROLA SZYMANOWSKIEGO

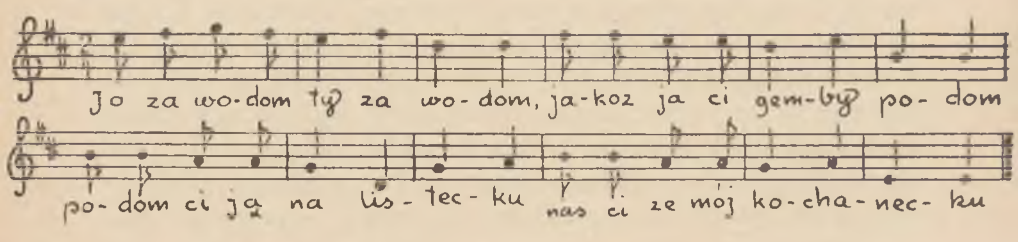
Zwykle się tak zdarza, że po śmierci kompozytora wychodzą na powierzchnię życia utwory, dotychczas nie znane. Manuskrypty dotąd nie drukowane, kartki z albumów, jakaś zapomniana melodia, przyjacielowi w podarunku zostawiona... Trzeba dopiero śmierci, by te okruszyny, nieraz smakowite, wyłowić z zapomnienia.

Twórczość Karola Szymanowskiego jest dobrze znana; jej zestawienia pojawiły się w „Muzyce Polskiej" i w „Muzyce". Skrzętny poszukiwacz muzycznych skarbów odszukał wieści o młodzieńczej operetce — dziś kilka słów o nieznanej, aczkolwiek swego czasu ogłoszonej piosence podhalańskiej twórcy „Harnasiów".

Było swego czasu w Warszawie pismo o tytule „Pani". Do niego napisał Karol Szymanowski doskonały artykuł o muzyce góralskiej; artykuł ten był wielokrotnie cytowany, rozważany i po uzupełnieniu pojawił się nawet po raz drugi we wspaniałej monografii Stanisława Mierczyńskiego („Muzyka Podhala" Lwów — 1930). Z okazji pierwszych, niestety zagranicznych wystawień „Harnasiów", prasa polska drukowała dziesiątki artykułów na temat dzieł Szymanowskiego; pomiędzy nimi błąkały się krótsze lub dłuższe wzmianki o dziale „podhalańskim". Jeśli autor artykułów był więcej świadom owej epoki góralskiej — wiadomości zdawały się być pewniejsze. Wspomniano cykl dwudziestu jeden mazurków, drugi koncert skrzypcowy, drugi kwartet smyczkowy, przypominano sobie nawet młodzieńcze wariacje H-moll na temat „Sabałowej Nuty" — jakżeż dalekie od ducha Bartusiowej muzyki! Zbierał się powoli szereg utworów Szymanowskiego, na góralskie rzekłoby się tematy napisanych. Nie tu miejsce na oświetlanie ilościowe wpływów; nie tu czas wyliczać cytaty melodyki „śwarnych chłopców". Do przyszłego stu-

dium, które się z pewnością kiedyś ukaże, pragnę dorzucić maleńki przyczynek: oto dołączona do artykułu Szymanowskiego piosenka „Idom se siuhaje dołu, śpiewajęcy...“

Niezbyt to dawne czasy, gdy muzykalne cepry przywiozły z Podhala nową piosenkę. Nową, bo jej nie było w oficjalnym „kodeksie“ Kleczyńskiego, wydanym przez Polskie Towarzystwo Tatrzańskie w 12 tomie „Pamiętnika“ (rok 1888). Na Podhalu nuta owa być musiała już dawno; wiele ciekawostek z jej ludowego rodowodu zapewne zna ambasador wiedzy o Podhalu, dyrektor Muzeum Tatrzańskiego Juliusz Zborowski. Dość, że zjawiła się w reszcie Polski. Podchwycono ją z przyjemnością, jako, że wpada w ucho i jest dostatecznie „dzika“, by się nią można było popisać przed gronem amatorów góralszczyzny. Jednak towarzyszące piosence słowa były aż za wesołe i choć filuterne (w iście „janickowym“ sosie) niezbyt dobrze mogły się nadać do użytku np. dzieci, z zapałem śpiewających po freblówkach grzeczne piosenki „lataptaszkowe“. Ale i na to znalazła się rada: wiadomo, że na Podhalu rozmaitość tekstów jest olbrzymia. Przy pewnej wprawie da się podłożyć inne teksty pod tę samą melodię i tak zostaje na stałe w praktyce. Poszukiwania doprawadzają do stwierdzenia, że nasza „nuta“ jest wybitnie instrumentalna. Tak też wydał ją Mierczyński pod 63 numerem swego zbioru. Drobny, zbójnicki a w nawiasie: Matejowa. Tego Mateję znamy już jako „autora“ kilku nut, znamy go też z witkiewiczowskiej „Przełęczy“, jak na drzeworycie układa się z księdzem Stolarczykiem, że nie zrabuje kościelnych pieniędzy; bo Wojtek Mateja był Mohikaninem zbójnictwa, miewał prócz tego jeszcze wiele przygód sercowych (słynna „Kaśka“) i chętnie układał melodie oraz dowcipne do nich słowa. Czy on właśnie skomponował rzeczoną piosenkę, która tak bradzo przypadła uchu Karola Szymanowskiego — trudno dociec. Oto melodia:
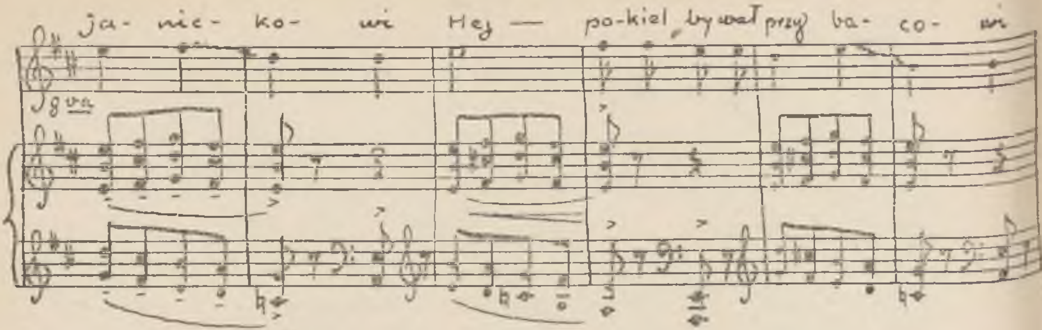


Słowa, których użył Szymanowski brzmią następująco:
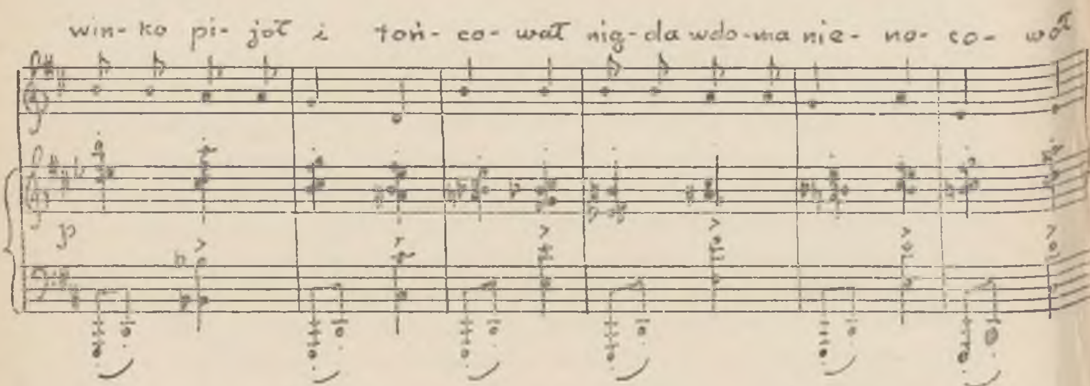
„Jo za wodom, ty za wodom, jakoz jo ci gęby podom
Podom ci ją na listecku, nasci ze mój kochanecku.
Jo za wodom, ty za wodom, jakoz bedziem bywać z sobom,
Naucymy konia pływać, to bedziemy z sobom bywać.
Wirskiem pasła, wirskiem zasła, malowane piórko niesła
Malowane a nie sare, w Poroninie dziewki stare
A na Olcy młodziusieńkie, majom gęby słodziusieńkie
Kiek se jednom pocałował, tak se trzi dni oblizował.
Dobre biłoJanickowi, pokiel bywoł przy bacowi
Winko pijoł i tańcował, nigdy w doma nie nocował.
Moje dziewce nie wierzem ci, kupiem zwonek, uwiązem ci
Jak cie bedzie hłopiec tyrkał (gonić), to ci bedzie zwonek
zbyrkał (zwonić)
Hej!

Mamy pewne podstawy twierdzić, że ta właśnie melodia szczególnie podobała się Szymanowskiemu. W pamiątkowej księdze autografów Muzeum Tatrzańskiego zapisał ją autor „Harnasiów" drobniutkim pismem, obok cytatu jakiejś skocznej nuty ze zbiorów Mierczyńskiego, jego ręką zapisanego. Podobno jest jeszcze w Zakopanem pamiątkowy zapisek Szymanowskiego w księdze autografów u Trzaski, jednakże nie miałem okazji osobiście stwierdzić, której piosenki użył tam Szymanowski.

„Idom se siuhaje dołu, śpiewajęcy..." liczą razem 65 taktów. Jeżeli piosenkę śpiewać z obu wskazanymi przez autora powtórkami — całość będzie miała 89 taktów. Reprodukowano ją w „Pani" sposobem kliszy facsimilowej. Zdaje się, że jest to podobizna autografu, co łatwo mogą stwierdzić przyjaciele Szymanowskiego. Jak głosi notatka w zakończeniu, piosenka powstała w Zakopanem, w styczniu 1924 roku. Akompaniament fortepianowy przedstawia sporo trudów wykonawczych. Ze szczególnym upodobaniem używa autor dwóch małych non w równoczesnym zestawieniu (a — b, d — e lub też dużych non: a — h, cis — d). Pierwsza i druga zwrotka pozostawiają melodię w głosie; trzecia dopiero wprowadza temat w fortepianie, natychmiast imitowany po jednym takcie przez głos. Szeroko rozpięte akordy podmurowują melodię. Zwraca szczególną uwagę stosowanie skoków dwuoktawowych w basie. Czwarta zwrotka jest powtórzeniem trzeciej, tak jak druga — pierwszej. Piąta jest również imitacyjna; akompaniament przenosi się w rejestr wyższy i operuje pustymi akordami bez tercji.



W zakończeniu tej zwrotki pojawiają się równe uderzenia opadających akordów, niezwykle dyssonansowych. Bas ruchem przeciwnym wznosi się na słabych częściach taktów ze szczególnymi akcentami.



Skok oktawy w melodii głosu z dolnego e na górne opatrzony jest przed początkiem szóstej i ostatniej zwrotki podwójną kreską portamenta; efekt ten podoba się bardzo Szymanowskiemu w muzyce góralskiej (puzony w początku drugiego obrazu „Harnasiów"!). Po generalnej pauzie w głosie i akompaniamencie następuje wysokie a (dominanta, bowiem piosenka pisana jest w tonacji D-dur) zaś 5 końcowych taktów doprowadza do „gęstego" finału. Głos znowu ześlizguje się góralskim „wyskaniem" na sekundę (e), przy czym należy krótko ją urwać z lekkim akcentem.

Oto zapomniany utwór Karola Szymanowskiego. Wydany, lecz niemal nikomu nieznany. Powstał w samym początku najwspanialszego okresu twórczości. Powstał w Zakopanem, tam,

gdzie Szymanowski czuł się najlepiej. Tam, gdzie rosła genialna partytura „Harnasiów“, która wciąż błąka się po obczyźnie, od lat czytana oczyma dyrygenta-cudzoziemca. Może zainteresuje się piosenką Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej? Podarek świąteczny dla całej muzykalnej Polski gotowy!

Zaznaczyć należy, że powyższa piosenka zużytkowana została przez Szymanowskiego również w „Harnasiach", stnowiąc motyw chóru tenorowego w obrazie II-gim (przyp. Red.).

Michał Kondracki

HARNASIE NA SCENIE HAMBURSKIEJ

W kwestii wartości scenicznych muzyki baletowej „Harnasiów" Karola Szymanowskiego przeważało mniemamie, iż nie nadaje się ona do jakiejkolwiek ilustracji choreograficznego scenariusza. Zbyt skondensowane w swej arcybogatej fakturze wydawały się „Harnasie" mało odpowiednimi do ograniczonej z natury rzeczy roli tła dźwiękowego. Autonomiczna i samowystarczalna w założeniu posiada partytura dzieła Szymanowskiego wszystkie cechy, potrzebne dla wyrażenia środkami wyłącznie muzycznymi pewnej rozgrywającej się akcji. Przekroczenie tworzywa Szymanowskiego, ogólnie przyjętej i zgóry określonej granicy zasięgu stawiało pod znakiem zapytania potrzebę jakiejkolwiek ilustracji scenicznej „Harnasiów" w ogóle. Uważano dzieło to za nie ilustracyjne, niemal za anty taneczne (zwłaszcza w pierwszym obrazie) i nie nadające się do żadnego innego wykonania, oprócz estradowego. Obawiano się, nie bez słuszności, że trochę banalniejszy scenariusz, jakaś łatwizna kompozycyjna, folklor skonwencjonalizowany mogą tylko obniżyć wartość muzyki Szymanowskiego i łatwo stać się parodią wielkiego widowiska scenicznego, jakim powinny być „Harnasie".

Premiera hamburska rozwiała w zupełności wszelkie obawy na ten temat. Co więcej dowiodła, że muzyka Szymanowskiego posiada olbrzymie siły żywotne, że jest całkowicie sceniczna i niemal uniwersalna. Baletu „Harnasie" słuchało się z nie mniejszym napięciem niż w sali koncertowej. Dzięki jednak znacznemu udziałowi wrażeń wzrokowych słuchało się jej łatwiej, niż w ramach symfonicznych. Okazało się, że „Harnasie" posiadają ową zdumiewającą wszechstronność prawdziwego dzieła sztuki, pozwalającą im być równocześnie samodzielnym, pełnowartościowym organizmem artystycznym i doskonałym materiałem ilustracyjnym. Oczywiście z jednym zastrzeżeniem, że rozwiązanie sceniczne nie będzie w niczym ustępowało poziomowi artystycznemu partytury orkiestrowej. Opera hamburska pod tym względem stanęła całkowicie na wysokości swego trudnego zadania. Nie tylko znalazła właściwy wyraz sceniczny dla muzyki Szymanowskiego, lecz, w oparciu o gruntowne i wyczerpujące studia nad sztuką Podhala, potrafiła dać czystą syntezę góralszczyzny.

Inscenizacja Heldy Swedlund wyzyskała motywy autentycznego folkloru z wielkim smakiem i potrafiła je wystylizować po mistrzowsku. Choreografia stanowiła misterny amalgamat wszystkich niemal typów tańca, począwszy od klasycznych piruetów, podanych bardzo zręcznie i kończąc na świetnie skomponowanych „zbójnickich", „drobnych", „krzesanych" i t. p. kreacjach ludowych. Bardzo wysoki poziom kultury artystycznej umożliwił całemu sztabowi współwykonawców „Harnasiów" stworzenie na scenie widowiska, nie ustępującego w niczym rozmachowi dzieła Szymanowskiego. Tańce góralskie, ujęte w karby doskonale opanowanego rzemiosła i w formy najściślej opracowanych kompozycji, zostały tym samym podniesione do płaszczyzny ogólno-ludzkiej. Równolegle z partyturą Szymanowskiego i w największej z nią zgodzie skomponowano identyczną partyturę choreograficzną. W rezultacie synteza dwóch równorzędnych zjawisk artystycznych dała pełny efekt doskonałości. Można było z powodzeniem przypuścić, że to Szymanowski skomponował swoją muzykę do drobiazgowo opracowanego scenariusza tanecznego.

Już w parę chwil po podniesieniu kurtyny rozwiały się wszelkie wątpliwości, czy pierwszy obraz posiada dostateczną dynamikę sceniczną. Piękny, sielankowy nastrój początku partytury „Harnasiów" znalazł swój odpowiednik choreograficzny w uroczej idylli tanecznej na tle wspaniałej panoramy Tatr. Dziewczyna, początkowo sama, potem z udziałem swych przyjaciółek, przy dźwiękach fujarki Juhasa tańczą na hali, w oczekiwaniu przybycia narzeczonego, który jednak się nie zjawia (co jest pewną wadą scenariusza w ujęciu hamburskim). Zamiast niego wpadają na scenę zbójnicy, których herszt (Harnaś — Konrad Schwarzer) tańczy z oczarowaną jego widokiem dziewczyną (narzeczoną — Heldą Swedlund), po chwili jednak opuszcza ją, zostawiając rozkochaną w sobie i obiecując rychły powrót. Obraz drugi jest niewątpliwie najlepszym i najmocniejszym. Odbywające się w izbie góralskiej wesele jest nadzwyczaj barwnie skomponowane i daje bardzo szerokie pole do popisu całemu ciału baletowemu. Kilka momentów o zabarwieniu niewłaściwym (drobne rusycyzmy w choreografii) nie psuły piękna znakomicie przetransponowanych na język fachowo-artystyczny tańców góralskich. Pląsy dziewcząt przy oczepinach, rozhukane ewolucje zbójników, którzy wtargnęli do izby na weselisko, można by traktować jako wzorowe próbki stylizacji góralskiego folkloru w ramach europejskich. Wzrastające ustawicznie w II-im obrazie napięcie muzyki Szymanowskiego znalazło pełne wytłumaczenie na scenie i wskutek tego nie tylko nie nużyło swą agresywnością, lecz nabrało nowego sensu. Wystrzały z pistoletów (przy porwaniu narzeczonej) zagłuszały coprawda jeden z najpotężniejszych momentów partytury (przed słynnym już dzisiaj końcowym okrzykiem chóru). Zdaje się jednak, że uniknąć tego było trudno, zważywszy, że ten moment na scenie wymaga zdecydowanie realistycznych chwytów.

Natomiast w zupełnie niematerialny sposób został zainscenizowany końcowy, krótki obraz trzeci — oddzielony od drugiego zaledwie zasunięciem i ponownym rozsunięciem kurtyny. (Sprawność i dokładność z jaką zrealizowała to scena niemiecka zasługuje na szczególne uznanie, uniknięto bowiem przykrej przerwy w muzyce, jaka miała miejsce w operze paryskiej).

Ta niematerialność ujęcia epilogu — duetu Harnasia i porwanej narzeczonej na hali wczesnym rankiem u stóp Tatr — kazała nawet inscenizatorom hamburskim opuścić śpiew solowy górala (przy końcu dzieła) który, zdaniem dyrekcji opery, raziłby przy takiej koncepcji scenicznej. Śpiew tenora zastąpiono obojem.

Wykonanie orkiestrowe „Harnasiów" pod batutą Hansa Schmidta-Isserstedta stało na wysokim poziomie artystycznym. Część pierwsza posiadała w interpretacji tego poważnego i sumiennego kapelmistrza rzadką plastykę, spokój i wyrazistość tematyczną. Śpiew chórów hamburskich nie był jednak tak fascynująco soczysty, jak przy wykonaniach w Polsce. Kostiumy i dekoracje Wilhelma Reinkinga okazały się wysoce udane, pełne bogatych pomysłów, umiejętnie wyzyskujących elementy folkloru tatrzańskiego.

Wszechogarniający umysł generalnego intendenta opery hamburskiej Strohma, serdecznego i oddanego przyjaciela Polski — czuwał nad całością przedstawienia, które dzięki temu zostało dociągnięte pod każdym względem. Pod adresem dyrektora Strohma należą się słowa najgorętszej wdzięczności ze strony Polski, za zainteresowanie się naszą sztuką i jej mocną propagandę. Szczęśliwą ręką zasadził Strohm egzotyczny kwiat moniuszkowskiej „Halki" na terenie niemieckim. Spodziewać się należy, że i „Harnasiów" spotka dalszy, zasłużony sukces w Europie, na co wydaje się wskazywać przybycie 150 korespondentów pism zagranicznych i niemieckich. Hamburg za pośrednictwem Strohma staje się centralnym punktem ekspansji muzycznej Polski na terenie Rzeszy niemieckiej, a koncerty muzyki polskiej, urządzane przy udziale polskich artystów, potwierdzają fakt nieprzemijającego zainteresowania publiczności hamburskiej naszą muzyką. Powodzenie „Harnasiów" w Hamburgu ugruntowało dobrą opinię o sztuce polskiej; trzeba ją tylko umiejętnie pielęgnować dalej z niesłabnącą energią.

Obok premiery „Harnasiów" Szymanowskiego odbyło się w operze hamburskiej pierwsze wykonanie w Niemczech ciekawej opery W. Zilliga p. t. „Das Opfer" („Ofiara") podług sztuki R. Goeringa „Ekspedycja polarna kapitana Scotta". Dzieło Zilliga i Goeringa otrzymało oprawę sceniczną rewelacyjną, będącą ostatnim wyrazem współczesnych możliwości technicznych i najwyższego kunsztu artystycznego.

STANISŁAW KAZURO

Tegoroczna muzyczna nagroda st. m. Warszawy została przyznana prof. Stanisławowi Kazurze za całokształt jego pracy kompozytorskiej i pedagogicznej.

Stanisław Kazuro urodził się w r. 1881 na Wileńszczyźnie. Po ukończeniu konserwatorium w Warszawie odbył studia uzupełniające w Rzymie i w Paryżu. Po powrocie z zagranicy do kraju rozwija szeroką działalność artystyczną i pedagogiczną w Warszawie. Organizuje sławny w swoim czasie chór dzieci Powiśla, prowadzi przy katedrze warszawskiej kapelę rorantystów, dyryguje koncertami w Filharmonii, zakłada chór p. n. Polska Kapela Ludowa, ponad to propaguje naukę solfeżu, jako najbardziej skuteczny

i jedynie racjonalny środek umuzykalnienia. Konserwatorium warszawskie powołuje Stanisława Kazurę na profesora solfeżu. Dzięki staraniom i wysiłkom prof. Kazury powstaje przy konserwatorium warszawskim Wydział nauczycielski, zadaniem którego jest kształcenie nauczycieli muzyki i śpiewu w szkołach powszechnych, średnich ogólnokształcących i seminariach nauczycielskich.

Dorobek kompozytorski St. Kazury jest liczebnie wielki. Utwory symfoniczne: Smutna ziemia, Młodość, Wiosna, Suita taneczna, Suita mazurków. Oratoria: Słońce, Lot, Morze, Pieśń wieczorna. Opery: Bajka, Powrót. 15 zeszytów chóralnych „Polska pieśń ludowa", pieśni na jeden głos z fortepianem. 7 zeszytów pieśni dwugłosowych dziecięcych, 3 suity chóralne i kilkadziesiąt pieśni na chór mieszany. Utwory na skrzypce, fortepian, organy i in.

Prof. Kazuro jest autorem kilku podręczników nauki solfeżu, oraz szeregu prac i artykułów z zakresu nauczania muzyki i popularyzowania pieśni ludowej.

Znana jest pracowitość, energia i ruchliwość prof. Kazury, to też spodziewać się należy, iż jego dorobek kompozytorski i pedagogiczny z każdym rokiem będzie się powiększał. Nagroda muzyczna m. st. Warszawy jest uwieńczeniem dotychczasowych jego prac.

PRASA FRANCUSKA O KONCERTACH POLSKICH W PARYŻU

Trzy koncerty muzyki polskiej zorganizowane przez Polskie Radio w Paryżu wywołały szerokie echo w prasie francuskiej. Jak wiadomo koncertów tych, które odbyły się w październiku było trzy: udział w nich wzięła zwiększona orkiestra Polskiego Radia pod dyr. G. Fitelberga, Ewa Bandrowska-Turska, Henryk Sztompka i Jan Kiepura. Ponieważ była to pierwsza na taką miarę zakrojona polska impreza muzyczna za granicą, przytaczamy tutaj garść cytat z głosów krytyki paryskiej:

Słynny kompozytor Florent Schmitt pisze w „Le Temps" z dn. 30. X. 37:

> „Wydarzeniem w ciągu ostatnich dwóch tygodni, choć bywają przecie i tygodnie bez wydarzeń, była potrójna rewelacja na festivalach polskich: dzieło niemal genialne, śpiewaczka znakomita i jedna z najfantastyczniejszych orkiestr świata. Nie mówiąc oczywiście o jej wielkiej miary dyrygencie Grzegorzu Fitelbergu, którego wartość znamy oddawna".

W dalszym ciągu autor omawia wykonane utwory, szczególne uznanie wyrażając dla „Uwertury" Szałowskiego:

> „Nowe dzieło, które przy pomocy swoich czterdziestu skrzypiec, dziesięciu kontrabasów i swoich pięknych waltorni przedstawiła nam ta nadzwyczajna orkiestra Polskiego Radia, nazywa się po prostu „Uwertura". Chcemy przypuszczać, że była nie tylko uwerturą, ale preludium do cyklu, którego zamknięcie, gdyby postępował dalej naprzód, zapowiadałoby się zawrotnie. Młody kompozytor p. Antoni Szałowski, uczeń p. Nadi Boulanger, wydaje się jednym z najzdolniejszych muzyków swego pokolenia. Bogactwo jego inwencji melodyjnej i rytmicznej,

jego umiejętność, jego znajomość orkiestry, są już i dzisiaj zastanawiające. Nie chciałbym też być niesprawiedliwym wobec „Poematu żałobnego" B. Woytowicza i wobec „Chmielu" St. Wiechowicza. I pierwszy utwór i drugi z różnych zresztą powodów, są dziełami naprawdę zasługującymi na uwagę i przypuszczam, że będę mógł omówić je kiedyś szerzej".

Znany krytyk Louis Aubert pisze („Le Journal" z dn. 20. X.):

„Orkiestra symfoniczna Polskiego Radia jest z pewnością jednym z pierwszych zespołów Europy. Dokładność rytmiczna, stopienie poszczególnych jej elementów, temperament instrumentalistów, zapewniają jej wykonaniom niezrównaną pewność i niezrównane brio. Jeżeli chodzi o jej dyrygenta, Grzegorza Fitelberga, to powszechnie wiadomo, że jest on nie tylko duszą zespołu i siłą, której się oprzeć nie podobna, nie tylko wysokim autorytetem muzycznym, ale także i pionierem młodej muzyki".

A dalej o Szymanowskim:

„Ten wielki twórca, świeżo zgasły, nie dość może jeszcze głęboko przeniknął w publiczność francuską. Ale jego dzieło, chociaż całkowicie przesiąknięte charakterem etnicznym, zdobywa w swoich najlepszych osiągnięciach powszechność (universalité), która powinna mu otworzyć dostęp do naszych serc. Tysiące wpływów, a pośród nich nie mało pochodzenia francuskiego, powoli wykuwało w ciągu lat temperament artystyczny Szymanowskiego. Znajdujemy ich ślady nawet w utworach, gdzie wydają się one najlepiej przyswojone. Ale zawsze czuwa nad nimi osobowość jasna i silna, dar poetycki, siła wyrazu, jaką nie wielu autorów posiadło w tym stopniu. Poprzez gęste listowie jego splątanych, ale pełnych odkryć orkiestracyj, rzadko zdarza się nie dostrzec udzielającego się wzruszenia".

André Coeuroy pisze w „Beaux Arts" (22. X. 37 r.):

„Karol Szymanowski ukazał się nam jako prawdziwy spadkobierca Chopina, jako równy mu, jako jego świetny kontynuator. Nie przez styl i sposób pisania, ale przez ducha, który jest zarazem narodowy i ludzki. Wielki muzyk. Wielki c z ł o w i e k w najpełniejszym sensie tego słowa. Szeroka publiczność nie przypuszcza tego nawet. Była to może okazja, aby ją o tym przekonać, aby dać jej to odczuć. Ale pomiędzy wielkim kompozytorem umarłym i głośnym śpiewakiem żywym dokonano wyboru, wiemy o tym dobrze. Bez chwili namysłu".

Pochlebne artykuły o koncertach umieścił ponadto: „Le Matin", „Figaro", „Journal des Debats", „L'Art Musical", „Le Jour", „Le Petit Parisien" i t. d.

Z RUCHU MUZYCZNEGO

WARSZAWA

Po radosnych dniach festiwalowych początek regularnego sezonu koncertowego wydał się bardzo szary i przeciętny. Było to głównie spowodowane przez znaczny upadek ilościowy i jakościowy orkiestry filharmonicznej oraz

przez osłabienie poziomu programowego koncertów symfonicznych, które po dwuletniej poprawie zdaje się znów wracają do dawnej szarzyzny. Słyszeliśmy naogół znanych już nam dyrygentów, którym nie zawsze udawało się wy= dobyć z orkiestry żywsze barwy i większy polot, raczej bywały to walki beznadziejne. A więc: *Mierzejewski, Horenstein, Matacić* oraz dwaj przed= stawiciele sąsiednich krajów północnych: Holender van *Beinum* i Flamand *Devreese*, których występy wypadły najlepiej. W programach zwykłe, ograne utwory, jako nowości zanotować można jedynie „Symfonię" kompozytora holenderskiego H. Badingsa i pierwsze wykonanie nowego utworu symfo= nicznego Witolda Maliszewskiego „Bajka" na orkiestrę i śpiew. Wśród so= listów jak zwykle wysoki poziom pianistyczny reprezentowała France *Elle= gaard* i *Sauer*, natomiast rozczarowanie wywołali zarówno opromieniony światową sławą skrzypek Mischa *Elman*, jak i jedna z laureatek zeszłorocz= nego konkursu chopinowskiego Monique de la *Bruchollerie*. Grę nie wy= kraczającą poza poprawność zaprezentowała Angelica *Morales*.

Znacznie lepiej wypadły recitale, jakie się odbyły w Filharmonii. Sławny skrzypek Józef *Szigeti*, chociaż jego interpretacja klasyków mogła budzić pewne zastrzeżenia, w nowszej części swego programu dał pokaz wspania= łej wirtuozerii i bardzo wielkiej kultury muzycznej. Na wyróżnienie za= sługuje sam program jego recitalu, tak dodatnio kontrastujący z normalnymi programami mistrzowskimi. Zwłaszcza interesujące były bardzo udane trans= krypcje skrzypcowe utworów Debussy'ego, Skriabina (fenomenalnie odegra= na etiuda tercjowa) i Strawińskiego (świetna transkrypcja skrzypcowa tańca z „Pietruszki"). Młoda pianistka japońska Chieco Hara, która już zwróciła uwagę swoim talentem na konkursie chopinowskim, zrobiła przez ten rok ogromne postępy, pogłębiając interpretację i jeszcze bardziej wysubtelniając techniczną stronę swej gry. O wszechstronności jej talentu świadczył cie= kawy program, w którym zarówno utwory romantyków. jak Bacha i impre= sjonistów francuskich były wykonane z równą wnikliwością i wyczuciem stylu.

Recitale odbywające się w konserwatorium nie odznaczały się tak wyso= kim poziomem. Usłyszeliśmy m. inn. skrzypka *Seidla*, bardzo nieusposo= bionego śpiewaka de *Marignac*, Angelicę *Morales*. Naprawdę wyróżniający się w tej serii był występ tak dobrze już u nas znanego flecisty Lambrosa Demetriosa *Callimahosa*, którego recital włączony był w ramy audycyj Stow. Mił. Dawnej Muzyki. Z niewytłumaczonych względów koncert tego świet= nego artysty znów odbył się przy prawie pustej sali.

Stow. Mił. Dawnej Muz. zorganizowało oprócz tego koncertu jeszcze jedną audycję, o ładnym i urozmaiconym programie, zawierającym dzieła forte= pianowe i organowe Bacha, rzadko grywany kwartet F=dur, sonatę fortepia= nową A=dur Mozarta i duety wokalne Carissimiego, Marcella i Pergolesego.

Rozpoczęło swoją działalność również Tow. Muzyki Współczesnej, orga= nizując audycję, będącą właściwie podwójnym recitalem inteligentnej śpie= waczki angielskiej Dorothy *Helmrich* oraz pianisty A. *Kagana*. D. Helmrich wykonała przeważnie współczesne angielskie pieśni, niezbyt ciekawe i orygi= nalne (może najbardziej interesująca była parodia muzyki Haendlowskiej — „Old Mother Hubbard" Hely Hutchinsona); Kagan wykonał szereg utwo= rów nowoczesnych: Prokofiewa („3 Sonata" — najlepiej odpowiadająca jego

grze), Szymanowskiego (2 mazurki), Gradsteina (Mazurek) i Bartoka (popularną, chociaż bardzo problematyczną pod względem muzycznym „Sonatinę").

Jak widać z tego zestawienia, większą aktywność przejawiają stowarzyszenia uprawiające muzykę kameralną. Pod względem symfonicznym poziom imprez nie zapowiada się zbyt interesująco. Być może stan ten ulegnie poprawie, — na afiszach przyszłych koncertów widzimy wielkie nazwiska, — miejmy nadzieję. Ale zdaje się, że przyczyny tego niskiego poziomu są głębsze i znów trzeba przypominać odwieczną a tak wciąż beznadziejną sprawę zaniedbania Filharmonii przez czynniki miarodajne.

Konstanty Règamey

POZNAŃ

Dużo było muzyki w naszym mieście od połowy października. Więc najpierw opera: wprawdzie premier nie wystawiano, jednakże dyrekcja zabrała się do sumiennego opracowania dawniej granych przedstawień. Miały zatem te, ze wszech miar udane wieczory znamiona przynajmniej „półpremier". Więc „Straszny Dwór" z udałym debiutem młodego śpiewaka Mariana Zygmańskiego, barytona, ucznia Ludwiki Marek-Onyszkiewiczowej; mniej podobał się w roli Zbigniewa Hugo Zathey — należało go raczej obsadzić w roli Miecznika, choć może i ta rola już nie odpowiada zmęczonemu głosowi artysty. Po „Tosce" poszły dwie inne, bardzo kasowe opery Pucciniego: „Cyganeria" i dwukrotnie wystawiona „Butterfly" z sędziwiejącą już Teiko Kiwą. Młoda śpiewaczka warszawska Emma Szabrańska opanowała tremę i zupełnie swobodnie, z dużym wyrazem wykonała partię Suzuki. „Brat" Ladis Kiepura zaszczycił naszą scenę Cavaradossim i Faustem; wznowiono „Halkę" oraz nierozłączną parę „Pajace — Rycerskość". Za kulisami montuje się „Afrykankę" i doprowadza do wznowienia „Czterech Gburów" Wolff-Ferrariego; można było usłyszeć tę operę w radiowej transmisji. Przedstawienie niemal doskonałe, świetna reżyseria Marii Janowskiej Kopczyńskiej, sprężysta batuta dr. Zygmunta Latoszewskiego. Poznańska scena pamięta Ferrariego od czasu, gdy Zygmunt Zaleski („Wspaniały") wystawił nam „Klejnoty Madonny". W operetce nieco gorzej; klasyczne operetki nie mają dobrej obsady, zaś premiera „Wiecznej tęsknoty" nie wzbudziła jak dotąd zainteresowania.

Orkiestra operowa, zwana w dniu koncertu symfonicznego „Filharmonią Poznańską" urządziła dwa ciekawe koncerty. Inauguracyjnym dyrygował dr. Z. Latoszewski i wybrał pierwszy bodaj raz grany w Poznaniu poemat symfoniczny Ryszarda Straussa „Życie bohatera". Normalny, szczupły w smyczkach zwłaszcza zespół operowy na ten koncert został silnie wzmocniony. Rzadko zdarza się widzieć aż sześć waltorni na estradzie. Dopożyczeni waltorniści są wychowankami poznańskiego Konserwatorium; grywają zawodowo w orkiestrze wojskowej, jak zresztą wielu jeszcze „blacharzy i drewniaków". „Życie bohatera" trwa 50 minut; krótko, jak na bohatera, o wiele za długo, jak na znużonego hałasem słuchacza. Po 38 latach od chwili, gdy autor „Sowizdrzała" napisał swój ostatni programowy poemat symfoniczny do-

skonale widać blaski i nędze (raczej te ostatnie!) muzyki o podłożu literackim. Byli na widowni słuchacze, którzy ani słowa dotąd nie słyszeli o „treści" nużącego dzieła. I wcale im to nie przeszkadzało. Aha! Dobrze, że nie wzięli do ręki drukowanych objaśnień w programie; „a chtóz tam pise...." — rzec się chciało, trawestując pierwsze słowa kurpiowskiej piosenki Karola Szymanowskiego. Okazuje się, że nie tylko warszawska Filharmonia nie ma szczęścia do komentarzy muzycznych, które się drukuje w programach. „Życie" zagrane było z temperamentem i wymownie dowiodło, że kilka prób więcej i to nie wtedy, gdy koncert na karku — zrobią swoje. Solowe partie skrzypcowe grał wspaniale Tadeusz Szulc. „Uwertura" Romana Palestra bardzo się podobała; jest to ciekawie napisana groteska o świetnych efektach instrumentacyjnych, które mimo to nie przytłaczają sobą sumiennie opracowanej formy architektonicznej. Zarówno w mikrofonie, jak i na estradzie brzmi tak samo bogato i zabawnie. „Leonora III" była już kilkakrotnie wykonywana na naszej estradzie, to też całkiem niepotrzebnie włoczono ją do bardzo nużącego programu. Tak się bowiem stało, że radio postanowiło transmitować od 21 godziny jedynie „Życie bohatera" i „Uwerturę" Palestra. Przed tym miała iść „Leonora" i Koncert E moll Chopina z Sauerem. Ponieważ jednak przewidywano gorące brawa dla mistrza i związane z nimi bisy — przeto uwertura poszła na koniec (!) a Chopin otworzył wieczór; bisy się przeciągnęły, skutkiem czego po paru minutach przerwy runęła na uszy pełnej widowni „siklawa" straussowskiej muzyki a po niej natychmiast wymyślne sztuczki Palestra. Dwie godziny rozmaitej muzyki bez przerwy — to nawet na inaugurację sezonu nieco za wiele. A dałoby się tego uniknąć; przecież conajmniej trzy tygodnie przed terminem drukuje się „czerwone programy" w Polskim Radio. Słuchaczy na widowni nie interesuje fakt, że się ktoś do koncertu publicznego „przyczepia" z mikrofonem. Drugi koncert symfoniczny przygotował Lovro Matacić, wspaniały kapelmistrz z Jugosławii; jemu zawdzięczamy przed rokiem drugą symfonię Szostakiewicza, „Kolo" Gotovaca a teraz siódmą symfonię Antoniego Brucknera; dzieło szlachetne i szczerze napisane, warte było odświeżenia. Iluż to muzyków znało je tylko z lektury! Koncert rozpoczęto „Uwerturą" z Wolnego Strzelca; orkiestra akompaniowała Aleksandrowi Sienkiewiczowi do Koncertu B moll Czajkowskiego. Wiadomo powszechnie, iż Sienkiewicz ma ogromny talent; szkoda jednak, że praca w kawiarni tak wiele zostawiła w jego grze śladów. O łamańce i desperackie ruchy mniejsza — gorsze są po stokroć maniery wykonawcze, jakkolwiek w Koncercie było niekiedy dużo momentów nad wyraz pięknych.

Pamięć Karola Szymanowskiego uczczono specjalnym wieczorem kameralnym w Pałacu Działyńskich. Zapowiedziany odczyt prof. Zdzisława Jachimeckiego nie doszedł do skutku, wobec czego zastąpił krakowskiego prelegenta Władysław Raczkowski. Sonatę skrzypcową D moll odegrał przy akompaniamencie Zygmunta Lisickiego Zdzisław Jahnke. Warto zaznaczyć, że Jahnke grywał ją w Poznaniu na długo przed wojną. Maria Janowska Kopczyńska odśpiewała cztery pieśni kurpiowskie przy akompaniamencie Kazimierza Chłapowskiego, zaś Zygmunt Lisicki, niestrudzony propagator fortepianowej muzyki Szymanowskiego grał Etiudę b-moll, dwa Preludia, trzy

Mazurki i „Tantrisa" z cyklu „Masek". Świetny zespół „Kwartetu Polskiego" (Jahnke, Witkowski, Szulc i Danczowski) grał na koncercie, urządzonym przez ruchliwe Towarzystwo Muzyczne. Wykonano kwartety: Brahmsa c moll, Czajkowskiego D dur i Szymanowskiego C dur. Zgranie się członków zespołu jest idealne, brzmienie zupełnie wyrównane zaś interpretacja godna najwyższego uznania. W sali św. Marcina grała młoda absolwentka tutejszego Konserwatorium Zofia Szreybrowska (Wariacje c moll Beethovena, Sonatina Ravela i transkrypcja Melcera); śpiewała też kilka pieśni Zofia Sobiechówna.

Gdyby uwzględnić jeszcze występ „trójki hiszpańskiej" na scenie Wielkiego teatru (tańce, gitara i fortepian) — Manuela Del Rio, piękna lecz nieciekawa tancerka — możnaby skończyć rejestr jesiennych produkcji muzycznych w Poznaniu.

Jerzy Korab

TORUŃ

Najpierw kilka słów ogólnej charakterystyki toruńskiego życia muzycznego z ostatnich czasów. Jeśli porównać to, co się w życiu muzycznym Torunia działo choćby jeszcze dwa lata temu z tym, co się czyni i przygotowuje obecnie, stwierdzić trzeba ogromny postęp. Jeszcze przed niespełna dwoma laty ruch koncertowy w Toruniu dawał zaledwie słabe znaki życia (prawie go nie było), a najpoważniejsza uczelnia muzyczna, Konserwatorium Muzyczne Pom. Tow. Muz. chyliła się wyraźnie ku upadkowi, tracąc w społeczeństwie coraz bardziej kredyt moralny (i materialny). Życie muzyczne Torunia zdawało się coraz bardziej upadać.

Nastąpiła jednak w czas jego reorganizacja. Na czele konserwatorium P. T. M. stanął znany kompozytor i ruchliwy organizator, Piotr Perkowski, który z miejsca zabrał się energicznie do pracy, nie jedno zreformował, co się dało zmieniał, naprawiał, dużo zapowiadał. I przyznać trzeba z wielkim zadowoleniem, że wiele z obietnic już spełnił: naprawił mocno nadszarpniętą opinię naszego szkolnictwa muzycznego i postawił je na nogi, ożywił znacznie publiczny ruch koncertowy, stworzył miejscową publiczną orkiestrę symfoniczną i t. d. Jeśli dziś konserwatorium P. T. M. liczy dwustu kilkunastu uczniów i spore grono profesorskie, złożone z 16 wykwalifikowanych sił z H. Sztompką na czele — to, jak na okres dwuletni — zrobiono w dziedzinie szkolnictwa muz. bardzo wiele. Przy konserwatorium P. T. M. istnieją obecnie już klasy: fortepianu, skrzypiec, wiolonczeli, kontrabasu, fletu, klarnetu, organów, śpiewu, muz. kameralnej, teorii, wydział nauczycielski, chór konserwatoryjny oraz orkiestra szkolna (przygotowawcza). Gdy dodamy, że w mieście naszym pracuje sumiennie i owocnie również druga szkoła muzyczna, prywatna konces. szkoła muz. J. Musiałkowskiej, posiadająca zespół pedagogiczny złożony również z szeregu wytrawnych sił, powiedzieć możemy, że jeśli nasze szkolnictwo muzyczne rozwinie się nadal tak pomyślnie, jak dotychczas, sprawy te wejdą na stałe na właściwe tory i pozwolą nam spodziewać się wysokiego poziomu naszych sił muz.

Ruszyło z miejsca również publiczne życie muzyczne. Koncertów w nowym sezonie nie było co prawda wiele (nasze czynniki organizacyjne na

razie gros sił zużywają na sprawy wewnętrzne, na szkolnictwo, na tworzenie własnych zespołów instrumentalnych i t. d.); cały ten ruch koncertowy jednak jest przemyślany, zgóry opracowany szczegółowo na cały rok, a nie, jak dotychczas, uzależniony od przypadku i „łaski" zamiejscowych artystów, którzy zresztą rzadko zabłądzili do Torunia. Sezon tegoroczny zainaugurował występ wracającej z Ciechocinka orkiestry warszawskiej Filharmonii pod dyr. Ozimińskiego; powodzenie było znaczne. Ogromnym powodzeniem również cieszył się wieczór Umińskiej i Małcużyńskiego. W ramach audycyj kameralnych, których przewiduje się dziesięć w ciągu sezonu (w kole zamkniętym dla członków Pom. Tow. Muz. oraz wprowadzonych gości, i dla Radia) wystąpili E. Rösler (fort.) i nowozaangażowany profesor konserw. F. Tomaszewski (flet). Wieczór muzyki kameralnej dali również K. i M. Wiłkomirscy (fortepian i wiolончz.). Na inaugurację tegorocznej działalności sekcji muzycznej Toruńskiej Konfraterni Artystów wystąpili F. Tomaszewski (flet) oraz również nowy członek grona prof. konserw. P. T. M., uczeń znanego kontrabasisty prof. Ciechańskiego z Poznania, W. Gadziński (kontrabas).

Najwyższym jednak wydarzeniem bież. sezonu był pierwszy występ nowoutworzonej orkiestry symfonicznej w dn. 9 b. m. O utworzenie stałego miejscowego zespołu symf. starano się już od długiego czasu. Pierwsze na tym polu kroki poczynił był kpt. Grabowski, kapelmistrz miejscowej symf. orkiestry wojskowej. Zdołano jednak z ledwością skompletować jaki taki zespół smyczków, reszta obsady — przy bardzo rzadkich zresztą produkcjach — oparta była o siły wykonawcze z zewnątrz. Obecnie skompletowana orkiestra ma za stałego dyrygenta młodego a zdolnego muzyka Lucjana Guttry'ego. Sądząc z pierwszego występu, materiał jest dobry. Przy sumiennej pracy i odpowiednim dokompletowaniu orkiestry z pewnością będzie to mógł być kiedyś zespół reprezentacyjny stolicy Wielkiego Pomorza.

Program pierwszego koncertu (częściowo transmitowanego przez Radio) zawierał „Bajkę" Moniuszki, Romans G-dur na skrzypce Beethovena oraz Viottiego koncert skrzypcowy a-moll w wykonaniu St. Jarzębskiego, Glucka uwerturę do „Ifigenii w Aulidzie", oraz piąty koncert brandenburski D-dur J. S. Bacha, którego partie solowe wykonali I. Kurpisz-Stefanowa (fort.), A. Wojciechowska (skrzypce) i F. Tomaszewski (flet). Poziom wykonania był dobry. Artystów i dyrygenta oklaskiwano bardzo żywo. Wielkie powodzenie tego koncertu ma również duże znaczenie moralne, gdyż utwierdziło publiczność w przekonaniu, że i u siebie można znaleźć dobrą muzykę. To wracające zwolna zaufanie społeczeństwa do wartości lokalnych imprez muzycznych stwarza pomyślną atmosferę dla rozbudowywania tych poczynań, które po dłuższym okresie zastoju stawiają nasze życie muzyczne na odpowiedniej wyżynie.

Leon Witkowski

KATOWICE

Dawno już nie pamiętam sezonu koncertowego, rozpoczynającego się równie opieszale, jak obecny. Już listopad „w sile wieku", a do mej bardzo

ubogiej w nowiny korespondencji październikowej — niewiele mogę dorzucić.

Z gości zamorskich olśniła Katowice świetna pianistka japońska, Chieko-Hara. „Karnawał" Schumanna oraz współcześni Francuzi w jej wykonaniu byli kreacją idealną. Chopin, a zwłaszcza mazurki, — nadspodziewanie dobre. Jednym słowem — zawarliśmy znajomość bardzo korzystną.

Odwiedziny tancerki hiszpańskiej, Manueli del Rio, zaskarbiły jej nie mniejszą naszą sympatię. Jakkolwiek omawianie jej kunsztu (b. wysokiej klasy) nie leży może zbyt blisko zasadniczej osi zainteresowań większości czytelników „Muzyki Polskiej" — to jednak współudział w jej koncercie dwóch wybitnych solistów, mianowicie p. Alfonso, doskonałego pianisty, oraz — co jest dla nas nowością — świetnego gitarzysty, p. Roca — uważamy za legitymację bardzo poważną dla słów, którymi stwierdzamy całkowity sukces sympatycznych gości hiszpańskich — w korespondencji niniejszej.

Dwukrotne odwiedziny opery z Warszawy, z „Cyrulikiem" i z „Halką" — zdołały za każdym razem zapełnić szczelnie Teatr Wyspiańskiego. Zwłaszcza świetna obsada „Cyrulika" (Ada Sari, Mossoczy, Mossakowski, Popławski, Tolański, Platówna), święciła prawdziwy triumf.

Zainaugurowało również swój sezon Towarzystwo Muzyczne porankiem symfonicznym, transmitowanym przez wszystkie stacje „Polskiego Radia". Nowością było to, że koncert odbył się w nowowybudowanym gmachu „P. Radia", w specjalnie na ten cel przeznaczonym studio. Według zapowiedzi — studio to miało być równocześnie reprezentacyjną salą koncertową, której brak dawał się w Katowicach dotkliwie odczuwać. Tymczasem — jak pisze recenzent „Polski Zachodniej": „...t. zw. „wielkie" studio jest bardzo oszczędnie pomyślaną salką koncertową, mogącą pomieścić najwyżej garstkę słuchaczy, nie wiele liczniejszą od orkiestry, która w niej koncertuje". Od siebie dodam, że studio utrzymane jest w surowym, nieprzytulnym kolorze białym — jakże inaczej tę kwestię rozwiązuje się na Zachodzie (porównaj np. sale koncertowe Pleyela w Paryżu!). Brak również szumnie zapowiadanych wygodnych foteli.

Czyż nie można było tej ...okazji lepiej wykorzystać?

Program poranku wykonała orkiestra symfoniczna Tow. Muz. pod dyr. Faustyna Kulczyckiego oraz Józef Cetner (skrzypce). Program zawierał: Uwerturę „Hamlet" Bacha, koncert skrzypcowy Czajkowskiego, oraz symfonię Jurdzińskiego. Wykonanie tych utworów stało na bardzo wysokim poziomie. O symfonii Jurdzińskiego, która „nie zmieściła się" w ostatniej chwili w transmisji radiowej — pisze recenzent wyżej wspomnianego dziennika („Polski Zachodniej"): „...wykazał on (p. Jurdziński) znaczne opanowanie orkiestracji i potrafi już zdobyć się na pewną swobodę wypowiadania się (wstęp i zakończenie). Natomiast fragment środkowy... robił wrażenie wymuszone i był przeładowany. Nie wątpimy, że rozwój twórczości p. Jurdzińskiego w swej dalszej krystalizacji będzie dążył po linii koniecznych uproszczeń, oraz bardziej przejrzystej rytmiki".

Herbert Krzok

LWÓW

Życie muzyczne we Lwowie jest nadal mocno ospałe. Cały ruch muzyczny ograniczył się bowiem w ciągu miesiąca do jednego tylko poważniejszego koncertu solistycznego, oraz do dwóch występów chóralnych.

Na recitalu fortepianowym słyszeć się zatem dała znana już w Polsce Chieko Hara, która potrafiła ująć ładną interpretacją przede wszystkim muzyki romantycznej (Chopin, Schumann) oraz francuskiej (Debussy) Z dwóch koncertów chóralnych pierwszy należał do doskonałego zespołu rumuńskiego „Cantarea Romanici"; wykonał on precyzyjnie szereg utworów rumuńskich kościelnych i świeckich. Drugi koncert dało lwowskie tow. śpiewacze „Echo-Macierz", poświęciło przy tym cały wieczór utworom Galla dla uczczenia jego 25-letniej rocznicy zgonu. Program odznaczał się dobrym układem i był urozmaicony współudziałem solistów (Jasińska, Cyganik, Russocki). Dla całości obrazu wystarczy nakoniec jeszcze wzmianka o amatorskim raczej występie lwowskiej pianistki Malickiej-Borowiczowej. W teatrze przygotowano cykl oper, jednak bardzo dorywczo i nadal bez uwzględnienia rodzimej twórczości.

Dotychczas nie odbył się we Lwowie ani jeden koncert symfoniczny. Podobno powstały różne trudności w skompletowaniu zespołu Filharmonii lw., które wynikły zarówno na tle spraw ekonomicznych, jak też — i to może głównie — na tle tarć osobistych. W każdym razie wielce wymownym rezultatem tego wszystkiego jest ustąpienie p. T. Sygietyńskiego ze stanowiska kierownika działu muz. w teatrze i Filharmonii lw. na rzecz p. Jakóba Munda, który w ten sposób zdołał zatrzymać to stanowisko z ubiegłego roku. Narazie zresztą dalej nic nie wiadomo o losie Filharmonii lw. Czas najwyższy, by sprawa ta była załatwiona i to po myśli wymagań polskich sfer muzycznych we Lwowie.

J. J. Dunicz

GDYNIA I WYBRZEŻE

Z zadowoleniem należy stwierdzić, że ruch muzyczny w Gdyni i Gdańsku rozwinął się znacznie. Cały szereg dobrych imprez muzycznych wyraźnie świadczy, że sezon koncertowy rozpoczął się na dobre. Można mieć nadzieję, że publiczność wkońcu przyzwyczai się do sali koncertowej, a co daj Boże z zamiłowania uczęszczać będzie na koncerty. Z najbardziej udanych wymienić należy koncert Małcużyńskiego i Umińskiej, część muzyczną Akademii żałobnej ku czci ś. p. Orlicz-Dreszera w wykonaniu profesorów Szkoły Muzycznej im. Chopina pp. Krystyny i Zdzisława Roeznerów, Julii Gorzechowskiej, chóru „Symfonia" i orkiestry Marynarki Wojennej, wreszcie koncert popularny dla robotników portowych z udziałem pp. Wiłkomirskich i Gorzechowskiej.

Dzięki nawiązaniu kontaktu z Ormuzem mieliśmy okazję usłyszeć w Gdyni i Gdańsku świetną grę utalentowanego Małcużyńskiego i Umińskiej. Nie wątpimy, że i nadal Ormuz przysyłać nam będzie znanych artystów. Jeśli chodzi o koncerty popularne dla robotników portowych jest to pewnego rodzaju eksperymentem i przyszłość pokaże, czy zainteresowanie ich roz-

winie się należycie, gdyż pierwszy koncert nie osiągnął pełni zrozumienia, choć wykonane były najprzystępniejsze utwory wokalne i instrumentalne kompozytorów polskich. Warunki w jakich artyści muszą koncertować w Gdyni są nieszczególne, a najgorzej czują się pianiści, mający do dyspozycji twardy i rozbity już krótki fortepian Bechsteina. Sala kina „Polonia" w której obecnie odbywają się poranki nie była budowana ze specjalnym uwzględnieniem zasad akustycznych, to też niełatwo jest w tych warunkach osiągnąć dobre rezultaty. W dniu 11 listopada z okazji święta narodowego i poświęcenia Hali Targowej w Gdyni odbyła się wobec kilkunastotysięcznej liczby słuchaczy wielka Akademia, w której część muzyczną wypełniły popisy 4-ch młodocianych uczniów Szkoły Muzycznej, wśród których sensacją był występ 6-cio letniej uczenicy prof. Wyrobek-Roesnerowej Danusi Więckówny, produkującej się na fortepianie. W ramach tej Akademii chór międzyszkolny, złożony z 400 dzieci i orkiestry Marynarki Wojennej wypełniły resztę programu. Jeśli chodzi o Szkołę Muzyczną w Gdyni, to daje się zauważyć dalszy rozwój tej uczelni. Liczba uczniów przekracza już setkę, powstała nowa klasa wiolonczeli i „Przedszkole Muzyczne" dla dzieci od lat 4—7. Uczeń dyr. Roesnera 14-to letni Kurt Skrzypce występował z powodzeniem w Anglii i grał przed słynnym pedagogiem Fleschem, otrzymując doskonałe świadectwo od niego. W związku z rozwojem klasy fortepianu, została zaangażowana z Warszawy p. Halina Kukielówna, która objęła czwartą z rzędu klasę fortepianu. W Gdańsku z ramienia Tow. Muzycznego odbywają się ciekawe wieczory, poświęcone poszczególnym kompozytorom, lub działom muzyki. Ostatni koncert, poświęcony twórczości Rachmaninowa przyniósł pełnię powodzenia i odbył się w b. poważnym nastroju. Z chórów gdańskich najlepszym bez wątpienia jest „Cecylia" pod wytrawną batutą dyr. Wiłkomirskiego. Zespół ten z dużym poświęceniem, jak i „Symfonia" gdyńska, bierze często udział w koncertach, osiągając zawsze sukcesy zasłużone. W dobrze zapoczątkowanym sezonie, czekamy na koncerty Sztompki, Stefanów, na koncert muzyki polskiej w Gdańsku i. t. p.

Kaszuba

Z ORMUZU

W listopadzie ruch koncertowy znacznie się zwiększył; zorganizowano następujące objazdy na prowincji:

E. Bender, *T. Kowalski* i *S. Nadgryzowski* udali się na wielki objazd do Wileńszczyzny i Nowogródzkiego. Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego wydało okólnik zalecający szkołom systematyczne organizowanie audycyj dla młodzieży w porozumieniu z ORMUZem. Opierając się na tym rozporządzeniu ORMUZ planuje zorganizowanie 4 — 5 objazdów koncertowych, które obejmą 18 miast Okręgu Szkolnego Wileńskiego z tym, że audycje będą się odbywać w tych miastach we wszystkich szkołach i dla wszystkich uczniów i uczenic.

P. Lewiecki i *A. Michałowski* udali się z koncertami i audycjami na 2-gi objazd na Wołyń, gdzie teren działalności wciąż się zwiększa i marszrutę trzeba było rozszerzyć już na całe dwa tygodnie.

A. Szlemińska, J. Draże i *J. Szamotulska* koncertowali w Węgrowie, Białej Podlaskiej (wyjątkowo muzykalne audytorium młodzieży) i w Brześciu nad Bugiem.

A. Szlemińska, S. Jarzębski i *I. Garztecka* udali się na Lubelszczyznę: do Chełma, Krasnystawu, Zamościa, Tomaszowa Lub., Hrubieszowa, Radzynia, Łukowa i Siedlec.

W. Kochański, T. Łuczaj i *A. Bukin* odwiedzili Ostrów Maz., Ostrołękę i Łomżę.

S. Korwin-Szymanowska i *H. Sztompka* byli w Piotrkowie i Tomaszowie Mazowieckim.

H. Adamczykówna, J. Draże i *J. Lefeld* — w Płocku i Gostyninie (2-gi objazd).

J. Ekier i A. Hernes — w Kaliszu i Łodzi (2-gi objazd).

I. Cywińska i *E. Roesler* — koncertowali w Bydgoszczy.

H. Sztompka — w Grodnie.

W Warszawie ruch w zakresie organizowania audycyj szkolnych nie słabnie. Układ programu Nr. II (Gimn.) przeważnie przedstawia się następująco: Divertimento Mozarta na 2 klarnety i fagot (w roku ub. wykonywano wyjątki z kwartetów smyczkowych Mozarta i Beethovena), pieśni i arie Haydna, Mozarta, Beethovena, wreszcie koncert klarnetowy Kurpińskiego.

KRONIKA

POLSKA

Baranowicze

Powstała tutaj *szkoła muzyczna im. Karola Szymanowskiego.*

Lwów

W dniu 4-ym listopada r. b. upłynęło *25 lat działalności* profesorskiej prof. dr. *Adolfa Chybińskiego,* kierownika Instytutu Muzykologicznego U. J. K. we Lwowie. Z tej okazji słuchacze Zakładu Muzykologicznego złożyli Jubilatowi serdeczne życzenia dalszej owocnej pracy. Prof. Chybiński otrzymał ponad to wiele życzeń z różnych stron Polski.

*

Lwowscy artyści ukraińscy, śpiewaczka *Maria Sokól* i *Antoni Rudnicki,* pianista i kompozytor, dali przed swym wyjazdem do Ameryki *pożegnalny koncert,* złożony z szeregu pieśni i aryj operowych. M. in. p. Sokół odśpiewała dwie arie z opery Rudnickiego *„Dobosz".*

Łódź

Łódzkie Towarzystwo Śpiewacze *„Stella"* obchodziło *30-lecie* swego istnienia.

Pińsk

Otwarta tu została *szkoła muzyczna* im. *Henryka Wieniawskiego.*

Piotrków Trybunalski

W roku bieżącym otwarta tu została *Szkoła Muzyczna im. St. Moniuszki.*

Poznań

28-go października odbył się wieczór czwartkowy w pałacu Działyńskich, poświęcony twórczości *Karola Szymanowskiego.* Słowo wstępne wygłosił Wł. Raczkowski, udział w koncercie wzięli M. Janowska-Kopczyńska, Z. Jahnke, Z. Lisicki i K. Chłapowski.

Sosnowiec

Szkoła muzyczna im. St. Moniuszki w Sosnowcu obchodziła w tym roku *5-tą rocznicę* swego założenia.

Śląsk

W miejscowości *Nowa Wieś,* liczącej 22 tysiące mieszkańców, założono *szkołę muzyczną.* Jest to już 9-ta uczelnia muzyczna na Śląsku: trzy z nich znajdują się w Katowicach (Konserwatorium, Instytut Muzyczny i Śląska Szkoła Muzyczna), reszta — to szkoły muzyczne w Bielsku, Chorzowie, Tarnowskich Górach i Rybniku.

*

Przy Śląskim Konserwatorium Muzycznym utworzone zostało *liceum muzyczne.* Jest to pierwszy w Polsce wypadek połączenia zakładu ogólnokształcącego z uczelnią muzyczną.

Warszawa

W Warszawie powstało *Towarzystwo Krzewienia Muzyki Kameralnej* przy Kolegium Muzycznym. Towarzystwo, w skład którego wchodzi szereg wybitnych muzyków kameralistów zorganizuje w sezonie bieżącym cykl publicznych audycyj muzyki kameralnej, oraz projektuje stworzenie szeregu zespołów amatorskich celem kultywowania zaniedbywanej u nas dziedziny muzyki domowej. Pierwszy koncert T-wa odbył się w dniu 27 października z udziałem St. Jarzębskiego (skrzypce), I. Garzteckiej (fortepian) i kwartetu smyczkowego Polskiego Radia.

*

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej organizuje w sezonie bieżącym cykl audycyj, poświęconych kameralnej twórczości *Karola Szymanowskiego.* Audycje odbywać się będą w sali Konserwatorium; pierwsza z nich odbyła się w dniu 18 listopada z udziałem Z. Rabcewiczowej (fortepian), M. Janowskiego (śpiew), J. Wysockiej-Ochlewskiej (fortepian), T. Ochlewskiego (skrzypce) i J. Lefelda (akompaniament).

*

We wrześniu zmarł w Warszawie ś. p. *Adam Szlendak,* utalentowany muzyk, dyrygent, kompozytor i wirtuoz. Ukończywszy w roku 1904 Konserwatorium Warszawskie (dyrygowanie, fortepian i skrzypce) osiedlił się w Lublinie, gdzie rozwijał ożywioną działalność jako dyrektor Towarzystwa Muzycznego i chóru „Harmonia". W roku 1910 udał się do Wiednia, gdzie studiował fortepian u Leszetyckiego. Po wojnie objął stanowisko kapelmistrza wojskowego (w 7 pp. Leg.), poświęcając się jednocześnie pracy kompozytorskiej na terenie muzyki wojskowej. Był człowiekiem ogromnych zdolności i jedynie ciężkie warunki i przejścia życiowe nie pozwoliły mu zdolności tych w pełni wyzyskać.

*

Prace Instytutu Fryderyka Chopina nad *pomnikowym wydaniem dzieł Chopina,* rozpoczęte w czerwcu, posuwają się naprzód (wydawnictwo to jak wiadomo ma być przejrzane i zaaprobowane przez J. I. Paderewskiego). Pragnąc udostępnić nabycie dzieł Chopina jak najszerszym kołom miłośników muzyki Instytut Fryderyka Chopina zapowiada sprzedaż wydawnictwa na dogodnych warunkach w dro-

dze subskrypcji. Warunki subskrypcji ogłoszone będą w prasie.

*

Tegoroczną *nagrodę muzyczną miasta st. Warszawy* otrzymał prof. *Stanisław Kazuro* za całokształt działalności muzycznej.

*

Na inaugurację sezonu opera warszawska wystawiła z wielką starannością „Legendę Bałtyku" Feliksa Nowowiejskiego. Utwór ten, napisany przed dwudziestu kilku laty, jest typem opery neo-romantycznej.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

Pierwszy w tym sezonie koncert praskiego towarzystwa muzyki kameralnej *„Pritomnost"* poświęcony był twórczości Karola Szymanowskiego.

*

André Coeuroy, jeden z wybitnych krytyków paryskich, omawia w jednym ze swych artykułów sonatę *Marcina Mielczewskeigo* (wykonaną przez Landowską), nazywając to dzieło pierwszorzędnym dokumentem humanizmu". Utwór ten odnaleziony został w paryskiej Bibliotece Narodowej.

*

Chór ks. Gieburowskiego otrzymał zaproszenie do Anglii na *pięć koncertów religijnych* w okresie przedświątecznym. Dwa z tych koncertów odbędą się w Londynie (jeden z nich w katedrze Westminsterskiej), oraz po jednym w Birmingham, Liverpool i Manchester.

*

Film *„Halka"* z Ewą Bandrowską i Ladisem-Kiepurą wyświetlony został w dniu 13-ym października w pawilonie Photo-Ciné na wystawie paryskiej.

*

Grób Chopina na cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu, znajdujący się w stanie zaniedbania został odrestaurowany staraniem i kosztem Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie. Pragnąc nie dopuścić w przyszłości do ponownego zaniedbania tego grobu, zarząd Instytutu Fryderyka Chopina uchwalił roztoczyć nad nim stalą opiekę.

*

W ramach Festivalu Mozartowskiego w Pradze odbył się recital klawesynowy *Wandy Landowskiej.*

*

Prof. Konserwatorium Warszawskiego *Margerita Trombini Kazuro* występowała ostatnio w *Budapeszcie* (publicznie i w radio) grając wyłącznie muzykę polską, a mianowicie utwory Brzezińskiego, Wielhorskiego, Kazury, Maciejewskiego i Szymanowskiego.

*

W dniu 13 listopada odbyła się w operze w Hamburgu uroczysta *premiera „Harnasiów" Karola Szymanowskiego.* Reżyserował generalny intendent Strohm. Na przedstawieniu obecny był ambasador Rzplitej w Niemczech Lipski, na którego cześć odbyło się po premierze przyjęcie. Było to trzecie (po Pradze i Paryżu) wystawienie „Harnasiów" za granicą. Łącznie z „Harnasiami" wystawiono operę młodego kompozytora niemieckiego Zilliga — „Das Opfer".

*

Chór męski *„Harfa" pod dyr. Wacława Lachmanna* odbył w dniach od 16-go do 31-go wielkie tournée koncertowe po Francji i Belgii. Koncerty odbyły się m. in. w Metzu, Marlebach, Thionville, Paryżu, Lille oraz w radio w Paryżu i w Lille, w Lens, Bruay, Brukselli i Liege. Wykonywano utwory polskie, m. in. Gorczyckiego, Pękiela, Moniuszki, Noskowskiego, Galla,

Żeleńskiego, Lachmanna, Lipskiego, Wiechowicza, Kasserna etc. Występy „Harfy" spotkały się z bardzo przychylną oceną w prasie francuskiej i belgijskiej.

ANGLIA

W Niemczech występował angielski „*Chór dziennikarski*" (Fleet Street Choirus). Chór ten, którego nazwa pochodzi od londyńskiej ulicy Fleet Street, przy której mieści się większość redakcyj i drukarni Londynu, składa się wyłącznie z dziennikarzy, zecerów, pracowników drukarskich etc.

*

Mały domek przy ulicy Brook Street w Londynie, gdzie przez 34 lata zamieszkiwał i zmarł *Haendel*, został obecnie zamieniony na muzeum haendlowskie.

AUSTRIA

W Wiedniu utworzona została *nowa orkiestra symfoniczna* pod nazwą „*Musica-Viva Orchester*". Kierownikiem jej jest *Hermann Scherchen*. Orkiestra ta da szereg koncertów w Wiedniu ze znakomitymi solistami (Casals, Busch, Feuermann, Hubermann etc.), oraz projektuje szereg wyjazdów za granicę.

*

Dyrekcja opery wiedeńskiej zawarła ciekawy *układ* z dyrekcją opery w Budapeszcie. Na mocy tego układu obie sceny będą prowadzić równoległą politykę finansową i programową, angażować tych samych artystów i t .d.

BELGIA

Stowarzyszenie filharmoniczne w Brukselli obchodzi w sezonie bieżącym *10-lecie swego istnienia*. Dla uczczenia tej rocznicy zorganizowany zostanie specjalnie uroczysty i bogaty sezon koncertowy. Przewidziane są dwie serie koncertów symfonicznych, w ramach których wykonane zostaną m. in. wszystkie symfonie i koncerty Beethovena. Oprócz orkiestry brukselskiej wystąpią: orkiestra filharmoniczna z Pragi (dyr. R. Kubelik), orkiestra i chór z Rotterdamu (E. Flipse) i berlińska orkiestra filharmoniczna pod Furtwänglerem. Oprócz tego przewidziany jest cykl koncertów kameralnych, obejmujących wszystkie kwartety i sonaty skrzypcowe Beethovena. Wreszcie odbędą się 4 popularne koncerty symfoniczne, którymi dyrygować będą Erich Kleiber i słynny kompozytor Igor Markiewicz.

CZECHOSŁOWACJA

Teatr krajowy w Brnie wystawił po raz pierwszy nieznaną, pośmiertną operę *Janaczka:* „Wycieczka pana Brouczka w piętnaste stulecie". W dalszym ciągu sezonu zapowiedziane jest wystawienie oper „Car Iwan Groźny" Rimskiego-Korsakowa i „Romeo i Julia" Prokoffiewa.

*

Praskie towarzystwo współczesnej muzyki kameralnej „*Pritomnost*" zapowiada w sezonie bieżącym *20 koncertów*. Pierwszy z nich zatytułowany został „*In memoriam Karol Szymanowski*". Następnie odbędą się wieczory poświęcone twórczości Janaczka, Vitezslava, Nowaka, oraz specjalny koncert muzyki ćwierć i 1/6 tonowej.

*

Filharmonia praska zapowiada w tym sezonie *10 popularnych koncertów symfonicznych*. Pięcioma z nich dyrygować będzie Rafał Kubelik (syn słynnego w swoim czasie skrzypka), pięcioma — Karol Szejna.

*

Opera praska zainaugurowała sezon premierą „*Lulu*" Albana Berga.

DANIA

W teatrze królewskim w Kopenhadze odbyła się premiera dramatu poety Olafa Banga p. t. „*Eroica*", osnutego na tle życia *Beethovena*. Muzykę do dramatu, zaczerpniętą z dzieł Beethovena przystosował do sceny Emil Reesen.

FRANCJA

Stowarzyszenie przyjaciół Opery Komicznej w Paryżu uchwaliło *protest* przeciw jej obecnemu repertuarowi (Bizet, Massenet, Puccini), domagając się powrotu do oper dawniejszych.

*

Pod kierunkiem Sergiusza Lifara nakręcono w Paryżu *film baletowy* p. t. *„Śmierć Łabędzia"*.

*

Na wystawie paryskiej występował słynny *teatrzyk marionetek* Antoniego Eichera z Salzburga. W repertuarze tego teatrzyku znajduje się m. in. opera komiczna Mozarta: „Der Theaterdirektor".

*

W Paryżu zmarł w wieku 94 lat słynny niegdyś tenor *Iherie*, który brał udział w *prapremierze „Carmen"* Bizeta, kreując Don José'go. Jako curiosum przypomnieć należy, że pierwsze przedstawienie słynnej opery zakończyło się — katastrofalnym fiaskiem.

*

Pierwszy koncert *„La Société Philharmonique de Paris"* poświęcony był twórczości Alberta Roussella. Dyrygował Charles Münch. Programy dwu następnych wieczorów wypełniła muzyka niemiecka; m. in. wykonano dwa dzieła oratoryjne: „Deutsches Requiem" Brahmsa i „Johannespassione" J. S. Bacha.

*

W „Société des Concerts du Conservatoire" odbyło się pierwsze wykonanie koncertu na fortepian z orkiestrą *Bohuslava Martinu*. Na jednym z koncertów towarzystwa „Triton" odegrano Concertino na fortepian, skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę tegoż kompozytora.

*

W miejscowości Meudon, na domu, w którym przez kilka miesięcy zamieszkiwał z żoną *Ryszard Wagner*, pracując nad „Holendrem-tułaczem" (r. 1841) wmurowano tablicę pamiątkową. Tablica ufundowana została przez francuskie stowarzyszenie miłośników muzyki Wagnera.

ITALIA

Pod protektoratem księżnej Piemontu odbył się w okresie od dnia 21-go września do 4-go października w Perugii i Assyżu wielki *festival muzyki kościelnej*. W ramach festivalu wykonane zostały utwory Marcello, Verdi'ego, Schuberta, Berlioza, Rossini'ego, Dall-Abaco, Bacha, Haydna, Beethovena i Respighi'ego. Koncerty odbywały się w kościele św. Piotra i w pinakotece w Perugii oraz w kościele św. Franciszka w Assyżu. Ostatni koncert w Assyżu uświetnił swym udziałem znany kompozytor i kapelmistrz don Lorenzo Perosi, dyrygent chóru Kaplicy Sykstyńskiej.

*

Z okazji 200-ej rocznicy śmierci *Stradivariusa* w ciągu kilku miesięcy w rodzinnym jego mieście — Kremonie odbywały się uroczystości muzyczne, koncerty, wystawy i t. d. M. in. otwarta została wielka *wystawa instrumentów muzycznych*, której głównymi eksponatami były skrzypce i wiolonczele Stradivariusa, Guarneri'ego i Amati'ego. Powszechną uwagę zwracały skrzypce Paganini'ego: jest to eg-

zemplarz Guarneri, który według zdania znawców przewyższa nawet Stradivariusy. Wszystkie instrumenty złożone na wystawie ubezpieczone były na łączną sumę 50 milionów lirów. Jedną z sensacji obchodów kremońskich był koncert wielkiej orkiestry smyczkowej, złożonej z 41 solistów, którzy grali wyłącznie na oryginalnych skrzypcach i wiolonczelach Stradivariusa (25 sztuk), Amati'ego (12) i Guarneri'ego. Koncert ten wywołał sensację nie tylko wśród muzyków, ale również — oczywiście — wśród licznych snobów.

*

Do Papieskiej Akademii Muzyki Kościelnej zapisało się na bieżący rok szkolny 51 słuchaczy. Z tej liczby przypada na Włochy 29, Amerykę — 5, Francję — 3, Holandię i Kanadę po 2, oraz po 1-ym z Austrii, Niemiec, Litwy, Polski, Szwajcarii, Rumunii, Hiszpanii, Meksyku i Australii.

*

Zmarł w wieku 30-u lat kompozytor *Giovanni Silvucci*, uczeń Caselli i Respighi'ego.

*

Oprócz nowości teatr *La Scala* w Mediolanie wystawi w tym sezonie następujące opery: „Il Gebbo del Calife" Casavoli, „Quattro Rusteghi" Wolfa-Ferrari'ego, „Marcelle" Giordana i „Silvano" Mascagni'ego. Prócz tego zapowiedziane jest wystawienie „Sadko" Rimskiego-Korsakowa, „Las Goyescas" Granadossa, „Kuglarza z Notre Dame" Masseneta, oraz gościnne występy zespołu opery monachijskiej („Pierścień Nibelunga").

*

Rzymska orkiestra *„Augusteum"* dała w październiku jeden koncert w Genewie. Dyrygował B. Molinari.

JAPONIA

Jak wiadomo, słynny kapelmistrz Feliks Weingartner odbył latem kilkumiesięczne *tournée po Japonii*. Obecnie dzienniki wiedeńskie publikują jego interesujące wrażenia z tej podróży. Muzycy orkiestrowi w Japonii, stanowią — według relacji Weingartnera—pierwszorzędny materiał; Weingartner pracował przez kilka tygodni z najlepszą orkiestrą japońską *New Symphonie Orchester* i uważa, że w ciągu kilku lat może ona zdobyć wszechświatowe imię. Programy koncertów, dyrygowanych przez Weingartnera w Japonii obejmowały utwory Beethovena, Webera, Schuberta i Straussa.

NIEMCY

Muzykolog i fizyk Karl Robert Blum wynalazł podobno *nowy system nagrywania filmów dźwiękowych* (równocześnie dźwięku i obrazu).

*

W Dreznie wystawiony został ostatni balet Strawińskiego *„Gra w karty"*. Kostiumy zaprojektował syn kompozytora — Teodor Strawiński.

*

Franz Farga wydał w Stuttgarcie (wyd. Cotty) romans p. t. *„Salieri i Mozart"*. W związku z tym prasa przypomina postać Salieri'ego, którego podejrzewano o otrucie Mozarta z zazdrości.

*

Berliński Deutsches Opernhaus wystawił *„Don Juana" Mozarta* z odmiennym zakończeniem, będącym pomysłem intendenta Rodego. W myśl tej wersji Komandor wyprowadza Don Juana na cmentarz, gdzie ten pada martwy na grobie swej ofiary.

*

Słynna niemiecka śpiewaczka koloraturowa *Erna Sack*, zwana „fenomenem najwyższej oktawy" (z łatwością dochodzi ona do a trzykreślnego), odbyła wielkie tournée koncertowe po Skandynawii.

*

W roku 1938 odbędzie się w Lipsku wielka wystawa muzyczna pod hasłem: *„Lipsk jako miasto muzyczne"*.

*

W Bückenburg odbyło się otwarcie pierwszej na terenie Niemiec *Wojskowej Szkoły Muzycznej*. Jak wiadomo w Polsce istnieje już taka szkoła od lat 7-u przy Śląskim Konserwatorium Muzycznym.

*

Opera Glucka *„Parys i Helena"* wystawiona została w Weimarze dla uczczenia 150-ej rocznicy śmierci kompozytora. Było to jakby pierwsze wykonanie tej opery, która od czasu premiery (1770) została zupełnie zapomniana.

*

Kompozytor Herman Lahl przerobił *„Kunst der Fuge" Bacha* na kwartet smyczkowy, złożony ze skrzypiec, altówki, „skrzypiec tenorowych" (instrument skonstruowany przez Lahla) i wiolonczeli. Pierwsze wykonanie odbyło się w Darmstadt'cie.

*

Berlińska Orkiestra Filharmoniczna pod dyrekcją Wilhelma Furtwänglera wyjeżdża w sezonie zimowym do *Zurychu i Florencji*. Oprócz tego Furtwängler prowadzić będzie w Covent Garden w Londynie „Pierścień Nibelunga".

*

W Hannoverze zmarł w wieku lat 79 pianista *Heinrich Lutter*, uczeń Lista i Bülowa.

*

W szeregu miast niemieckich wykonano nowy utwór orkiestrowy *Ermanna Wolf-Ferrari'ego* p. t. *„Divertimento"*.

*

Odsłonięcie *olbrzymiego pomnika Ryszarda Wagnera* w Lipsku odbędzie się w dniu 22 maja 1938 r.

*

Organizatorzy festivalu w Bayreuth zadecydowali *nie urządzać* festivalu w r. 1938.

*

W sezonie 1936—37 opera berlińska dała *317 przedstawień;* najwięcej razy grano opery Wagnera (56 wieczorów), dalej Puccini'ego (34), Verdi'ego (25), R. Straussa, Donizetti'ego, Leoncavallo i Mascagni'ego (18), Mozarta i Webera (13).

RUMUNIA

Laryngolog rumuński dr. J. Hawas zbadał szczegółowo *przyczyny ogłuchnięcia Beethovena*. Na podstawie zachowanych szczegółowych relacji lekarzy genialnego muzyka ustalone zostało, że głuchota Beethovena miała swe źródło w sklerozie ucha wewnętrznego a nie, jak przypuszczano, w zakaźnej chorobie krwi.

SZWAJCARIA

Słynna *„Orkiestra romańska"* da w tym sezonie *10 koncertów* w Lozannie, z tego 9 pod dyrekcją Ernesta Ansermet i jeden pod dyrekcją Ericha Kleibera. Solistami będą m. in. Aleksander Braiłowski, Magda Tagliafero, Walter Gieseking, Adolf Busch, Natan Milstein i Ida Haendel. Wykonane zostaną m. in. następujące utwory: „Gra w karty" Strawińskiego, „Muzyka na instrumenty smyczkowe" Bartoka, „Koncert fortepianowy" na lewą rękę Ravela, II-ga symfonia Malipie-

ro, IV-a symfonia Roussela, „Symfonia psalmów" Strawińskiego, Suita z op. „Lulu" Albana Berga, „Concertino" na fortepian Honeggera i t. d. Z dzieł oratoryjnych wykonane będzie Honeggera „Stworzenie świata" z udziałem chóru cecyliańskiego z Solury. Oprócz 10-u koncertów w Lozannie „Orkiestra romańska" da trzy koncerty w Neuchâtel, dwa w Vevey i jeden w Solurze.

*

Kwartet „Pro Arte" zorganizuje w tym sezonie szereg wieczorów; m. in. wykonane zostaną: 3-ci kwartet Honeggera, 3-ci kwartet Hindemitha, kwartet Malipiero, 3-ci kwartet Schönberga, 9-ty kwartet Milhaud'a, 5-y kwartet Bartoka oraz kwartety Ravela i Debussy'ego.

*

Na pierwszym koncercie stowarzyszenia muzyki religijnej w Genewie wykonana została pod dyr. Otto Barblana *„Missa Solemnis" Beethovena.*

*

Towarzystwo muzyczne w Bazylei (*„Die allgemeine Musikgesellschaft"*) zapowiada w sezonie bieżącym *10 koncertów* symfonicznych, którymi dyrygować będą Hans Münch, G. Becker, Fritz Busch, H. Abendroth, F. Weingartner i Hans Knappertsbusch.

SZWECJA

W Stokholmie odbyło się pierwsze wykonanie nowego dzieła symfonicznego kompozytora szwedzkiego *Kurta Atterberga* p. t. *„Ballada i Passacaglia"*. Dalsze wykonania tego utworu odbędą się w Kopenhadze, Göteborgu, Helsinkach i Baden-Baden.

Z. S. R. R.

Wielka orkiestra symfoniczna Związku Sowieckiego utworzona przed kilku miesiącami składa się z najlepszych sowieckich instrumentalistów. Orkiestra ta przeznaczona jest do wielkich, reprezentacyjnych koncertów; przed każdym takim koncertem odbywa się 12—14 prób.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

Nowości

Towarzystwa Wydawniczego
Muzyki Polskiej

ANTONI RUDNICKI

SONATA

na fortepian

nagrodzona na konkursie T. W. M. P.
w r. 1937

Cena zł. 3 50

ПW
МР